

جماليات الفنون في شعر

يوسف الصائغ

(الشرح ، الرسم ، القصة ، السينما )

رسالة تقدمت بها

فاتن عبد الجبار جواد الحياثي

الى قسم اللغة العربية في كلية التربية للبنات جامعة تكريت

وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الدكتور محمد صابر عبيد

١٩٩٩م

٥١٤١٩



# جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ (المسرح ، الرسم ، القصة ، السينما)

رسالة تقدمت بها  
فاتن عبد الجبار جواد الحيداني

الى قسم اللغة العربية في كلية التربية للبنات جامعة تكريت  
وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وادابها

بإشراف  
الدكتور محمد صابر عبيد

# المحتويات

الصفحة	الموضوع
٣	المقدمة
٧	التمهيد
٨	- القصيدة الحديثة - الشكل والوظيفة -
١٢	١- القصيدة الدرامية واستلهاها الصراع الشعري
١٣	٢- القصيدة الرمزية وتوظيف المعطى الاسطوري
١٥	٣- قصيدة القناع والنزوع السردى
١٦	٤- القصيدة الطويلة والاداء الملحمي
١٨	٥- القصيدة التوقيعية وتكثيف بؤر الدلالة
٢٠	الفصل الاول
	البناء الدرامى وتوظيف المعطى المسرحى
٢١	١- اشكال نمو الفعل وتطور فعالياته
٢٩	٢- اساليب الحوار
٣٨	٣- الديكور - لغة وصورة -
٤٥	٤- تعدد الاصوات
٥٢	الفصل الثانى
	البناء التشكيلى واستنطاق شعرية اللون
٥٣	١- الصورة الثابتة والصورة المتحركة
٦٠	٢- التداخل الصورى
٦٧	٣- حساسية اللون وشعرية ادائه
٧٤	٤- تشكيلى الصورة
٨١	الفصل الثالث
	البناء السردى وتنوع الانماط الحكائية
٨٢	١- الشاعر راوياً
٨٨	٢- الحكاية المستعارة
٩٦	٣- الحكاية المخلفة
١٠٧	٤- اساليب التنوع الحكائى



## الفصل الرابع

### البناء المقطعي (المونتاج وهندسة اللقطات)

١- الأسلوب المحوري في بناء اللقطات

٢- استقلالية اللقطات

٣- دلالات الصمت والبياض

٤- الاخراج الشعري

- الخاتمة ونتائج البحث

- المصادر والمراجع

١١٣

١١٤

١٢٠

١٢٥

١٣٢

١٤٣

١٤٦



# المقدمة



## المقدمة

ان للشاعر العراقي (يوسف الصائغ) مكانة ، مهمة في المشهد الشعري العراقي اذ يعد من الشعراء الذين طوعوا اللغة الشعرية تطويعاً فريداً في خدمة نصهم الشعري مما ادى الى حضور قصيدته على شكل جديد و متواصل في المشهد الشعري العراقي ، فضلاً عن انه شاعر تعددت مواهبه واهتماماته من خلال ممارسته الكثير من الفنون القولية والجميلة ومنها المسرح اذ اجاد في كتابة الكثير من المسرحيات ، وهو رسام بشهادة المختصين واصحاب الشأن ، وهو روائي وكاتب سيناريو وعبر عن كل ذلك بقوله " اقترب من الفن المسرحي عبر ممارسة مفرداته ابتداءً بالرسم ، ثم الشعر ، ثم القصة ، المسرحية (مكتوبة) ثم المسرحية وهي تتجسد على المسرح " (١) ، فاذا كان لابد لتلك الفنون من وجودها في شخصية واحدة فلا بد للتداخل والتناغم فيما بينها على نحو اعمق لتشكل وجهاً جديداً وشكلاً جديداً لقصيدة الصائغ .

يهدف البحث اولاً الى معرفة مدى امكان ان يكون شعر الصائغ قد استعار وتغذى من الفنون الاخرى (المسرح ، الرسم ، القصة ، السينما) وكيف تمكن بذلك من تطوير نصه الشعري وتعميق خصائصه الفنية .

اما تحديد العنوان بـ (جماليات الفنون) فلا شك ان مصطلح (الجماليات) او (الجمالية) يعد من اكثر مصطلحات النقد الادبي عرضة للتحليل والتوصيف والنقد ، مما اضفى عليه هالة مفهومية اتسعت على نحو واضح عند أغلب المدارس والمناهج النقدية ، ونحن هنا نحاول استثمار جانب مفهومي محدد للمصطلح ، ينسجم وطبيعة توجهاتنا واهدافنا في هذه الدراسة ، ويثير مسائل مهمة يمكن ان تلاحظ من خلال فصول البحث ( مثل : ما الجمال ؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في الادب والفن ؟ ما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة ؟ ) (٢) قدر تعلق منهج البحث وافكاره بهذه الاسئلة ، كما ينظر البحث بشقيه النظري والتطبيقي الى المفهوم كونه يضيف قيمة عالية على الشكل في الفن ، ونحسب ان ذلك تجلى واضحاً في افادة الشاعر (يوسف الصائغ) من الخصائص الشكلية الفنية في الفنون الاخرى .

تقوم خطة البحث على تمهيدٍ واربع فصول ، تناول التمهيد القصيدة الحديثة - الشكل والوظيفة - وجاء في خمسة محاور ، دار المحور الاول حول (القصيدة الدرامية واستلهاها الصراع الشعري) والمحور الثاني حول (القصيدة الرمزية وتوظيف المعطى الاسطوري) ، وتناول المحور الثالث (قصيدة القناع ، والنزوع السردية) ، والرابع (القصيدة الطويلة والاداء الملحمي) ، واختص الخامس بـ (القصيدة التوقيعية وتكثيف بؤر الدلالة) .

(١) مقابلة خاصة اجريت مع الشاعر بتاريخ ١١/٢٨/١٩٩٨ - بغداد .

(٢) موسوعة المصطلح النقدي / ت : عبد الواحد لؤلؤة / ٢٧٣ .



جاء الفصل الأول تحت عنوان (البناء الدرامي وتوظيف المعطى المسرحي) ، وينهض على أربعة مباحث المبحث الأول : (اشكال نمو الفعل وتطور فعالياته) ، والثاني : (اساليب الحوار) والثالث : (الديكور - لغة وصورة -) والرابع (تعدد الاصوات) . اما الفصل الثاني الموسوم (البناء التشكيلي واستتطاق شعرية اللون) فقد قام هو الآخر على أربعة مباحث الأول : (الصورة الثابتة والصورة المتحركة) ، الثاني : (التداخل الصوري) ، والثالث : (حساسية اللون وشعرية ادائه) والرابع : (تشكيلية الصورة) ، وخصّص الفصل الثالث لدراسة (البناء السردي وتنوع الانماط الحكائية) ، ونهض كذلك على أربعة مباحث الأول : (الشاعر راوياً) والثاني : (الحكاية المستعارة) والثالث : (الحكاية المخلفة) والرابع : (اساليب التنوع الحكائي) .

اما الفصل الرابع والاخير فهو (البناء المقطعي - المونتاج وهندسة اللقطات) وقام كسابقيه على أربعة مباحث الأول : (الاسلوب المحوري في بناء اللقطات) . والثاني : (استقلالية اللقطات) والثالث : (دلالات الصمت والبياض) والرابع : (الاخراج الشعري) .

وانتهى البحث الى خاتمة غزيرتها فيها لاهم النتائج والتوصلات التي تمخض عنها هذا الجهد .

اما على صعيد المصادر والمراجع فقد سعى البحث الى التركيز على كتب النقد الخاصة بنقد الشعر في المقام الاول ، وعلى بعض الكتب المرجعية في الفنون التي اشتغل عليها الصانع شعرياً ، وكل ما من شأنه ان يضيف شيئاً او يفتح افقاً (كتاباً او دورية) ، ونؤكد في هذا المجال اننا مدينون لكل هذه الكتب لما تنطوي عليه من اهمية رفدت بحثنا بمزيد من الرصانة والاهمية .

وبعد فهذا جهد متواضع اضعه بين ايديكم ، سعيت الى تقديمه على شكل مقنع بالرغم من الصعوبات التي اعترضتني في الحصول على الكتب الحديثة التي يمكن ان تكون مفتاحاً لمشكلات البحث ، لاسيما انه يقدم موضوعاً يرتكز على الكيفية الفنية العالية التي يحاول فيها الشاعر الافادة من تقنيات فنون مهمة كالمرسح والرسم وفن القصة والسينما ، بكل ما يخضع له ذلك من اشكالات نحسب ان الصانع قد حقق نجاحاً باهراً فيها .

لذا فان المنهج الذي اعتمدته البحث هو منهج تحليلي - جمالي لم يأل جهداً في الافادة من اليات اي منهج نقدي معروف يمكن ان يفتح افقاً قرائياً جديداً للنص او يدفع باتجاه الحفر داخل النص لاستتطاق طبقاته الدفينة ، ويمكن ملاحظة حضور المناهج الحديثة بشكل واسع في دعم الرؤية التحليلية للكشف عن القيم الجمالية التي تدين بالانتماء الى حقول المسرح والرسم والقصة والسينما ، وكيف نجح الشاعر في توظيفها وتعميق نصه الشعري بها .

واذا استطاع هذا الجهد المتواضع ان يكسب رضى معيناً فحسبه ذلك ، وان لم يدرك ذلك فعذره انه محاولة اولى في ميدان البحث العلمي ، تحلم ان تتجاوز ذاتها في قابل ١٧١ .



وختاماً ، اتقدم بوافر شكري وتقديري وامتناني للاستاذ المشرف الدكتور - محمد صابر  
عبيد - إذ احاطني برعاية علمية تجسدت فيها معاني الاشراف وصفات المشرف المعلم وذلك  
بتوفيره كل مايجده مفيداً ومجدياً ومذلاً للصعوبات .

والله ولي التوفيق



# التمهيد

## القصيدة الحديثة

### ـ الشكل والوظيفة ـ



## القصيدة الحديثة - الشكل والوظيفة

يعد الشكل الجزء الأهم في الظاهرة ، أياً كانت هذه الظاهرة ، وبالأستناد الى طبيعة الوظيفة التي يؤديها الشكل ، فإنه يكتسب أهمية أكبر ، وبما أن الأشكال في تطور مستمر يتناسب مع حيويتها وديناميتها ، فإن وظائفها تخضع دائماً لآليات هذا التطور من حيث عمقه وسعته ، وربما يكون الأدب على نحو عام والشعر على نحو خاص ، من أكثر الظواهر الانسانية - الإبداعية عرضة للتطور في الشكل ، ومن ثم الوظيفة .

وإذا كان الشعر العربي بقصيدته التقليدية (العمودية) تمكن من الحفاظ على شكله زمنياً طويلاً ، فإن القصيدة الحديثة ، تحمل رسالة مضمونها التغير والتغيير والتجديد والثورة على كل ماهو تقليدي ثابت ، لهذا تعرضت في الشكل التحولات خاضعة لمعامل فنية وموضوعية ، منها القراءة والنظريات النقدية والاقتراب من الفنون المجاورة والبعيدة والتفاعل معها .

يحدد الشكل على انه (حركة القصيدة ، وطريقة تكوينها ، وعلاقة اجزائها ببعضها ، والاصوات الداخلية فيها ، اهي متقابلة ، ام متتابعة ، ام متجمعة حول بؤرة واحدة ، ثم صورها وطبيعة الصور وابعادها وتراكيب هذه الصور )<sup>(١)</sup> ، اي ان الشكل هو مجموعة تلك العناصر ، وتتوفرها تكتمل حياة الشكل الشعري ، على ان هذه العناصر ليست اساسيات ثابتة بل قابلة للتغير ، تتضح بدناميكية خاصة وفقاً لمتطلبات المرحلة ، لان " الشكل الفني قضية ترتبط بصميم الادب واجناسه ، ترتبط بمزاج الاديب ونمط تفكيره ومسلكه الفكري والوجداني خلال عملية الخلق "<sup>(٢)</sup> .

ان تطور الشكل في القصيدة الحديثة ليس مسألة اعتباطية بل تطور خاضع لعوامل كثيرة ، يقابله تطور على مستوى الوظيفة الشعرية ، فكلما تطور الشكل الشعري ، اتسع افق الاداء الوظيفي للقصيدة ، فالشكل بتطوره ينتقل " الى تأدية وظائف جديدة تتناسب مع هذا الوضع الجديد "<sup>(٣)</sup> . فالشكل والوظيفة في العملية الشعرية يعملان معاً ، اذ ما جدوى الشكل بلا وظيفة ، وابرز مظاهر الشكل في القصيدة هو الصورة الشعرية ، التي " تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين ، اتجاه الدلالة المعنوية واتجاه الفاعلية على المستوى النفسي ، ومستوى الاثارة لما بين اشياء العالم والذات الانسانية من فعل واستجابة ، وتتافر وتعاطف "<sup>(٤)</sup> ، وأشار ادونيس في هذا الصدد الى ان " الاساس هو ان ننظر في تقويم

(١) البحث عن الجذور / خالدة سعيد / ١٢ .

(٢) ملامح العصر / محي الدين اسماعيل / ٤٨-٤٩ .

(٣) الابداع وتربيته / فاخر عاقل / ٧٨ .

(٤) جدلية الخفاء والتجلي / كمال ابو ديب / ٥٦ .



الشعر الى هذه الفعالية لا الى الجودة الشكلية في ذاتها ولذاتها سواء كانت وزناً ام نثراً<sup>(١)</sup> ، اي ان الجودة الشكلية يجب ان تقترن بمبررات شاملة ، حيث ان أي مستوى من التطور في الشكل يصاحبه تطور في الاداء الوظيفي للشعر .

ان دراسة اي جنس ادبي والشعر على وجه خاص ، يعتمد بالدرجة الاولى على معاينة الشكل وكيفية نمو عناصره وتطورها ، وذلك لان الشاعر الحديث اصبح لا يؤمن بنمطية الاشكال وما تتمخض عنه من ثوابت ، بل بكل ماهو جديد ومتطور ومتغير ، ويعد " الشكل الجديد تاريخ القصيدة ، اي ان دراسة الاشكال وتطورها ، أصبحت هي الوسيلة الوحيدة لفهم هذه الحركة الجديدة وتقييمها "<sup>(٢)</sup> ، فالشاعر الحديث سعى الى صدم الوعي السائد والخروج الى فضاءات اخرى غير مألوفة ، ساعياً بذلك الى " ازعاج للغة السائدة المألوفة "<sup>(٣)</sup> .

التحولات الشكلية في القصيدة الحديثة لها عواملها ومسوّغاتها وادواتها ، التي ترتفع من خلالها بالشكل من مرحلة الى مرحلة اخرى ، منها ماهو موضوعي ومنها ماهو ذاتي او فني<sup>(٤)</sup> ، وهي عوامل تتحدد وتتشرك فيما بينها في تطور الشكل الشعري وتطور ادائه الوظيفي ، لان " وعي الاديب بالواقع الذي يعيشه وبأدوات التشكيل الجمالي لعمله - يهب لفنه الجودة والخلود "<sup>(٥)</sup> ، فتغير مستويات الشكل وتطورها يخضعان لعاملين الاول ، وعي الواقع وضروراته ، ثم ادراك الواقع ووضع التي يمكن ان يتوصل بها الشاعر لصناعة الشكل الجديد لتجربته الشعرية ، وذلك لان تطور الشكل يأتي استجابة لمعطى حضاري وليس رغبة ذاتية مجردة ، وهذا ما يؤكد رستريفور بقوله " ان جميع التجارب موضوعية ، بمعنى انها تتضمن علاقة بين ذات وموضوع ، بين النفس و المضمون الحاضر للشعور "<sup>(٥)</sup> . ان الشاعر يتحمل مسؤولية كبيرة في النهوض بمهمة الانعطاف بالشكل الى مستويات جديدة تتاسب المرحلة ، وتتقدم اللغة بوصفها احدى اهم الادوات الفعالة لتحقيق هذا الهدف ، عن طريق ادراك الدور الخطير الذي تضطلع به اللغة في خرق السائد اللغوي ، وخلق لغة شعرية حديثة " تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديداً وتنشأ هذه الجودة من جدلية اللغة ، من التفاعل بين الكلمات داخل القصيدة ومن ان كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب بل يمكن ان يقال انها محتوى في ذاتها ، انها حقيقة قائمة بذاتها "<sup>(٦)</sup> ، ولا يتوقف اثر ذلك عند حدود الصناعة الشعرية ، بل يتعداه الى

(١) سياسة الشعر / ادونيس / ١٢ .

(٢) دراسات في نقد الشعر / الياس خوري / ١٥ .

(٣) اليوت الشاعر الناقد / ماثييونون / ١٨١ .

(٤) جماليات القصيدة المعاصرة / طه وادي / ٢٣ .

(٥) الشعر والتأمل / رستريفور هاملتون / ١١٩ .

(٦) ضرورة الفن / ارنست فيشر / ٢٢٢ .



الارتفاع بفعاليات السوق اللغوي العام الى مرحلة افضل ، اذ ان الوظيفة التي ينسبها الشاعر لنفسه بعد تطوير اسلوبية الشكل هي توسيع الكلام<sup>(١)</sup> .

عندما تكون اللغة في مستوى عالٍ من الاداء ، فانها تسهم في صناعة الشكل وتطويره ، وتسعى الى الخروج به من المحدود والمألوف ، لتحطيم القواعد والقوالب وامتلاك الجرأة في الاستعارة ، اذ ان الحساسية اللغوية الخاصة التي يتمتع بها الشاعر ، هي التي تغذي قصيدته بالجدة الشكلية وما ينطوي عليها من وظائف ، فـ "الشاعر الكبير هو الذي يلتفت لتلك المشكلة اشد الالتفات ويحرص على ان يجعل لانفعاله هذه القوالب المكررة ، بل قد يكون له قاموسه التعبيري الخاص به ، من غير ان يجتر الصور اللغوية التي عرض لها من قبل"<sup>(٢)</sup> ، وهي مسألة ادراك ووعي تسهم في خلق الشكل الجديد .

ان لشخصية الشاعر الفنية ومستواها الادراكي وثقافتها واحاطتها بكل مستلزمات الخلق الابداعي ، اثراً مهماً جداً في تطوير الشكل الشعري ، حيث ان مشكلة الشاعر ليس مشكلة توصيل حسب ، بل هي في الدرجة الاساس مشكلة (تشكيل) .

ان تنوع الشخصية وتعدد المواهب ينعكس على الشعر فـ (شخصية الشاعر هي شعره)<sup>(٣)</sup> ، والوجود الذاتي للشاعر المتعدد الميول يعبر عنه باشكال تستجيب لتلك التعددية ، يقول سبندر " ليس بمقدور الشاعر الا كتابة ذلك النوع من الشعر ، الذي تسمح له بكتابته ميول وجوده الخاص ، اي ذوقه في الحياة مميزاً عن ذوقه في الاخلاق والسياسة والادب ، لذلك يجب ان تتوافر لدى الشاعر قبل اي اعتبار اخر الشجاعة الكامنة للمحافظة على وجوده الذاتي"<sup>(٤)</sup> . فاذا توافرت صفات الشخصية على تلك العناصر واجتمعت ، مع الادراك العالي للارادة ، والذكاء في استخدامها ، تحدد الشكل الذي ينتج عن النقاء التقنية والاسلوب .

تعد القراءة النقدية وما تمثله من نظريات ، من العوامل المهمة في حدوث تغيير او تطوير في الشكل ، وذلك لان العلاقة بين الشعر والتحليل النقدي ونظرياته علاقة مهمة ، تضيفي كمالاتها وجمالاً للشكل الشعري ، وتسهم في ادراك وظيفة الشكل الجديد ، وتوصف العلاقة بانها " علاقة تكامل ، فكل تأمل نظري لم يغذ بملاحظات حول الاعمال الموجودة لابد

(١) مفاتيح الاسنية / جورج مونان / ١٤٢ .

(٢) دراسات في النقد الادبي / احمد كمال زكي / ١٢٣ .

\* كان بول فاليري يجيب عندما يسأله احد عن سبب عدم نشره للدروس التي كان يلقاها في كوليج دوفرانس (الشكل يكلف كثيراً) .

انظر ، الدرجة الصفر للكتابة / رولان بارت / ٧٧ .



لهم ان يكون عبقراً وغير اجر التي (١) ، ومعروف ان الشاعر يمارس دوره الفني على مستويين  
المستوى الفني شاعراً ، وهو المستوى الذي يكون للخيال دور بوصفه " القوة المحركة " (٢) ،  
وقدرة الشاعر على توظيفه بصورة تخدم اللغة بشكل ديناميكي ، اما المستوى الثاني ، فهو  
المعرفي ، نالداً مقوماً لعمله الشعري ، فالشاعر يأخذ " من جبرية تكمن في اللاوعي ، ومن  
تغلیم صناعي تام الوعي ، فهو عملية تختلط فيها الحياة باللغة ، ويتزاوج فيها المعنى والمبنى  
ويلعب فيها كل من التفتيح والذليع دورهما (٣) .

كل الاشكال الشعرية الجديدة هي ضرورية لمتطلبات المرحلة ، بمعنى ان طبيعة  
المرحلة هي التي تفرض الشكل . فالتحولات الشكائية للقصيدة الحديثة قادت الى البحث عن  
وسائل تعبير جديدة تستجيب لهذه التحولات ، وتوفر لها عطاءً فنياً يمهّد لها سبيل المغامرة  
والتجديد ، وهي من مهمات الشاعر كما يقول شليجل " ان اعلى مهمة للشاعر الحديث ان يوجد  
شكلاً جديداً من الشعر " (٤) . وربما كان التفاعل مع الفنون الاخرى والتغذي على منجزاتها  
الجمالية احد اهم الوسائل ، لما ينطوي عليه من امكانات ترفد منظومات البناء الشعري  
بطاقات اعلى واكثر اتساعاً على الاستجابة لمتطلبات الخارج الشعري (الزمان ، المكان ،  
الحضارة ، الموضوع) ، والداخل الشعري (الذات الشاعرة ، الحال الشعرية ، اللغة) ، بالشكل  
الذي يرفد نماذج البناء بشعريات اعمق واوسع ، نقلت القصيدة العربية الحديثة الى مرحلة مهمة  
من النضج والتطور والحساسية ، تجاوزت بها المؤلف الذي تقع فيه كلما استنفدت امكانات  
شكل جديد من اشكالها ، اذ " لايقف الخيال الابداعي عند حدود انماط معطاة قديماً ، انما  
يتجاوزها ولكن لايلغيها ، يتجاوزها عندما يبحث لافكاره عن الشكل الذي يتمكن من احتوائه ،  
لذلك يلجأ المبدع الى الاجناس الاخرى ، يطعم فيها فنه ، محققاً ذلك ابداعه على مستوى  
التشكيل " (٥) .

ان لجوء الشاعر الى وسائل فنية قريبة من الشعر او بعيدة ، واستفادته من معطيات  
فنونها ، هو توفير منه لتجربته في النموذج الجديد ، وجعل نصه الشعري لايقف عند حدود  
الافادة من تقنيات الفنون الادبية ، بل يفتح على جميع التقنيات المتاحة للفنون الاخرى ، حيث  
ان النص الشعري الحديث بحكم اشكاليته لايبدا لكي ينتهي " لكن ينتهي ليبدأ ، ومن ثم يتجلى

(١) الشعرية / تودوروف / ٢٤ .

(٢) دراسات في النقد / آلن تيت / ٤٥ .

(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه / اليزابيث درو / ٢٥ .

(٤) فن الشعر / احسان عباس / ١٤٧ .

(٥) الصور الفنية في شعر البياتي / عبد الستار عبد الله صالح / رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة /

جامعة الموصل / ٥٧ .

النص فعلاً خلافاً دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه" (١) ، فالشاعر هو باحث دائماً عن كل ماهو جديد ، يوسع حدود تجربته ويغذي فضاءه بالاشكال الجديدة ليصبح قادراً على ان " ياسر السماء والارض داخل قصص الشكل " (٢) .

وربما كانت ثورة القصيدة الحرة اكبر انعطافة شكلية في تاريخ الشعرية العربية ، اذ " قربت الشاعر كثيراً من التحرر والانتماء الكلي الى نداء الاعماق الشعري ، ومنحه حرية التكيف مع الشكل المناسب ، المتماهي مع خواص التجربة الشعرية ، وحساسيتها ، وتمخض ذلك عن تنويعات شكلية اخرى زادت من قابليته على الاحتواء ، والتمثل والتطور ، ووفرت للفنون الاخرى المجاورة كالرسم والموسيقى والسرد القصصي والروائي والسينما والمسرح فرص تلاقح نموذجية من الفن الشعري" (٣) زاد من فاعلية هذا الفن على الاداء ، وضاعف من شعريته .

مرت القصيدة العربية الحديثة بمراحل متعددة من التغيرات الشكلية ، تطوراً ، ونمواً وتجديداً حققت تحولات مهمة على مستوى البناء والفعالية الشعرية . ويمكننا ان نقسم الاشكال الشعرية على خمسة اشكال على اننا يجب ان نأخذ بنظر الاعتبار العامل الزمني ، اذ ان هذه الاشكال نشأت مع نشأة حركة الشعر الحديث ولكل شكل ظروفه وعوامله التي فرضتها المرحلة ، انسجاماً مع خصوصيات التجربة الذاتية والقضية الشعرية التي يستوعبها كل شكل وكما يأتي :-

### اولاً . . . القصيدة الدرامية واستلهاها الصراع الشعري .

افادت القصيدة الحديثة من معطيات الفنون المجاورة لها بوجه عام والفن الدرامي بشكل خاص ، اذ وجدت هذه القصيدة منفذاً لتوسيع مساحة شعريتها على المستويين الشكلي والوظيفي، وذلك لما يمتاز به العنصر الدرامي من قدرة على " ان يبلغنا الاحساس بحياة واقعية و الاحساس بالراهن القائم اي - بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها احساساً فعلياً " (٤) .

ان ابسط عناصر الدراما تكمن في نمو الفعل وتطوره ، بوصفه اداة استمرار الحدث ، وفيه يمكن ان نتعرف جوهر الموضوع الشعري ، فضلاً عن الصراع الذي يتحول من

(١) حداثه السؤال / محمد بنيس / ١٩ .

(٢) الشعر والتجربة / ماكليش / ١٦ .

(٣) مجلة (عمان) الاردنية / تحولات الشكل في القصيدة العربية الحديثة / محمد صابر عبيد / العدد ٤٤ -

١٩٩٩ / ٣٢ - ٣٣ .

(٤) اليوت الشاعر الناقد / ماثيوتون / ١٤٧ .



فعل يمتاز بالتوتر والتعقيد الى صراع يمتاز بشاعرية عالية من التوتر والتأزم في ذات الحال الشعرية ، إذ " ليس المقصود بالصراع هنا الصدام الخارجي بين شخصية واخرى او بين شخصية ومجموعة من الشخصيات فقط ، وانما بين الشخصية الواحدة ونفسها ايضاً . . . فتناقضات الشخصية مع نفسها و المفارقة الحادة بين واقعها ومثالياتها ، هي العناصر الرئيسية في خلق الموقف الذي يحتوي على صراع " (١) ، ويعد هذا النوع من الصراع الصق الانواع بالذات الشاعرة ، واذا ما استثمرت بشكل فني صحيح ، فانها ترتفع بالقصيدة الى مستوى ابداعي عال .

بقدر سعي الشعر في اواخر القرن العشرين الى التفرد ، فانه ظل يستمد اسباب تجديده من المادة الدرامية ، فوجد من خلالها فضاء يمكن ان يحقق فيه مستوى من الابداع والتطوير ، اي انه " ظل لصيقاً بالمادة الدرامية التي يعيش وسطها ويحقق رسالته الابداعية داخلها ، ذلك ان الشعر ظل تعبيراً عن الحياة بكل تناقضاتها وصورها " (٢) ، فالشاعر المبدع يبقى يبحث عن الجديد ، ويتمسك بالاداة التي توفر له كل الامكانيات الفنية ، التي يستطيع التعبير بها عن الحياة بصورة شعرية ، اذ كانت الدراما من تلك الادوات المهمة " التي اخترعتها البشرية كي تكشف بها طبيعة الانسان وتفسرها " (٣) ، لذا فان استثمارها شعرياً ينعكس ايجابياً على تجديد روح القصيدة وتحديث اساليب عملها .

## ثانياً . . . القصيدة الرمزية وتوظيف المعطى الاسطوري

استطاع الشاعر الحديث ان يخلق بخياله الى فضاءات متنوعة وذلك لادراكه بانها قادرة على ان تستوعب تجربته وتغذيها وترفدها شعرياً ، ومن تلك الفضاءات ، فضاء الرمز والاسطورة ، ولاسيما اذا عرفنا ان الشعر في حقيقته " خطاب رمزي في الاعتبار الاول ، فهو رمزي في محصلته النهائية ورمزي ايضاً ، في حلقاته الجزئية النامية ، اي انه جهد تعبيرى يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت حيوية وفراة من شاعر الى آخر " (٤) .

وجدت القصيدة الحديثة في الرمز الاسطوري منفذاً جديداً وشكلاً جديداً ، يمكن ان يعطيها وظيفة اكثر اتساعاً واداءً ، وخصوصاً ، بعد استفاد المعطيات القديمة ، ، اذ بدا الرمز يقدم عوناً جديداً ومرتكزاً ترتكز عليه في التعبير عن موضوعها ، اذ ان الرمز ~~محتواة~~ <sup>محتواة</sup> هائلة

(١) دراسات في الادب المسرحي / سمير سرحان / ٢٤ .

(٢) في دراما قصيدة الحرب / باسم عبد الحميد حمودي / ٩ .

(٣) مقالات في النقد الادبي / هريبرت همفر / ١٢٦ .

(٤) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين / محاور جلسات الحلقة الدراسية - مهرجان المربد الشعري

التاسع / محور الشاعر العربي الحديث ورموزه واساطيره الشخصية / علي جعفر العلاق / ٧٥-٧٦ .

لخدمة الفكرة ، أو الموضوع الشعري <sup>(١)</sup> . اشتغلت القصيدة على ما يمكن ان يطور شبكة علاقاتها البنائية ، ويحدث من اساليب تعبيرها ، وباستثمار الشاعر لمكونات الرمز والاسطورة ، فانه " يرد الى قصيدته الحديثة صخب التجربة ويغمره الاولى ويرى حتمية الكتابة بلغة القبيلة البدائية ، ومن هنا تخليه عن التجريد ، والتقرير ، واعتماده على الصورة المعقدة اي الاسطورة والرمز " <sup>(٢)</sup> ، فالعلاقة بين الاسطورة والشعر علاقة حميمة ووطيدة ، فهي اداة تتمتع بعمق الصلة والتجذر الاصيل للنظم الخيالي ، وكذلك لقابليتها دوماً على التجديد باشكل عديدة ، فالاسطورة هي " وسيلة متاحة للشاعر الحديث لتعريف اغراضه الشعرية الخاصة به ، واقتباس ما يعتبره فاعليته المصدر الذي اعتمده بالنسبة لغرضه المباشر " <sup>(٣)</sup> .

ان اللجوء الى استخدام الاسطورة والرمز ، انما هو تعميق الاندماج والتوحد بين الماضي والحاضر ، والكشف عن الروح الشاعرة المعاصرة ، ووصف لمعالم العصر والسلوك الاجتماعي بدلالة الاخر المؤسطر ، فالشعر هو البحث عن عالم جديد مبتكر لم يالفه احد فـ " اذا كان الشعر بحثاً وكشفاً دائمين عن دنيا لم تصورها كلمات فان لجوئنا الى الاسطورة ، يضيف على تلك الدنيا عقلانية رؤيوية تعيد صياغة الذي تحياه ، وتقفز به الى الماضي السحيق للوقوف على حقيقة النماذج العليا المتكررة في حضارة الامم " <sup>(٤)</sup> ، فان استخدام الاسطورة شكل فنياً جديداً في القصيدة الحديثة ، محاولة لتجسيد توق الروح الانسانية الشاعرة الى ايجاد شكل مناسب ، يعبر عن قضية معينة وتحقيق الوظيفة الاساسية لها ، انها مادة ثرية لاتنضب ، وتتمتع بديناميكية عالية في مستوياتها المختلفة ، وتوظيفها يمثل " تحولاً من فورية الطلب الى لدونة الوسيلة الادراكية التي تصبح باستمرار اكثر انتشاراً لانها تصبح اقل تميزاً " <sup>(٥)</sup> . والاسطورة في منظورها الكوني " نسق لازماني ، وهي لازمانية في كونها حاضرة ابداً كتذكير دائم بالعود الابدلي للشيء نفسه " <sup>(٦)</sup> .

يسعى الشعراء العرب المحدثون الى تطوير اشكالهم الشعرية عن طريق الافادة من معطيات الاسطورة ، بعد ان وجدوا ثباتاً ومحدودية في اساليب تعبيرهم الشعرية ، مما حدا بهم الى البحث عن منافذ تعبيرية جديدة تحدث اليات اشكالهم وتجعلها اكثر تفاعلا واستجابة لعمق تجاربهم وتعقيدها ، فكان النهل من ينابيع ، الاسطورة واجناباً من اهم هذه الوسائل ، إذ نجد " ان

(١) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين / علي جعفر العلاق / ٧٥-٧٦ .

(٢) مجلة (الفكر العربي المعاصر) / لغة القصيدة عند خليل حاوي / كوكب سبارو / ١٢٧ .

(٣) الاسطورة والادب / وليم رايتز / ٦٦ .

(٤) مجلة (الفكر العربي المعاصر) / كوكب سبارو / ١٢٧ .

(٥) الاسطورة والادب / وليم رايتز / ١١ .

(٦) الزمن في الادب / هاينز ميرهوف / ٩٠ .



مظاهر الجودة في الشعر - التي شكلت الاسطورة جزءاً منها ، قد اتسعت وتعددت على كافة مستويات الاداء الشعري ، لغةً وصوراً وموسيقى ، وباتساع مظاهر الجودة والحدثة تنوع اهتمامات الشاعر على كافة هذه المظاهر ، وتتحسر اهمية بعض المعطيات الشعرية التي رافقت بداية الحركة الجديدة <sup>(١)</sup> ، فالاسطورة شكل اخذ مكانه توظيفاً في قصيدة الحدثة ، لكن ذلك لا يعني استغراقاً كاملاً في الاعتماد عليها ، اذ ظل الشاعر العربي الحديث تواقاً الى اكتشاف روافد جديدة ، تدعم شكله الشعري بما يناسب عمق التجربة وتعقيد العصر .

### ثالثاً . . . قصيدة القناع ، والنزوع السردى

قصيدة القناع من القصائد الحديثة التي احتلت مكاناً مهماً بين اشكال القصيدة الجديدة ، وهي خطوة ناجحة وفتح جديد من الفتوحات التي اسهمت في تطوير بنية القصيدة الحديثة ، وتعد اضافة " من الاضافات المهمة التي وفق خلالها من توسيع ميدان التجربة الشعرية واثرائها " <sup>(٢)</sup> .

القناع هو اداة او تقنية استعارها الشاعر من فن المسرح ، نجد ان استخداما في الشعر غيره في المسرح ، في المسرح هو " شكل التكرار ، يرتدى عادة فوق الوجه او في مقدمته ليخفي هوية الشخص الذي يرتديه ، ليخلق شخصية اخرى " <sup>(٣)</sup> ، اما القناع في الشعر فهو " الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرباً من ذاتيته " <sup>(٤)</sup> ، ويميل هذا النوع من القصائد الى ان يكون كياناً مستقلاً متجرباً عن الذات الشاعرة ، مع وجود نقطة شبه بين القائل (الشاعر) ، والشخصية المستعارة (القناع) ، وهي الحالة التي يكون عليها الشاعر محاولاً ليصالها ونقلها الى القاريء ، فقصيدة القناع ، اذن " وجود مستقل للقصيدة عن الشاعر يتخلص به من مشكلة الذاتية في التعبير " <sup>(٥)</sup> .

لغة قصيدة القناع لغة سردية تتمثل بالشخصية والحدث والمكان والزمان ، وهذا الذي دفع بالشاعر الى ان يخلق من فضائها بناءً جديداً بصفاتها حلاً وبديلاً من الموروث التاريخي للعالم الجديد ، فهي تحمل الماضي بروح الحاضر ، بغياب صوت الشاعر وذوبانه تماماً في صوت الشخصية (القناع) .

(١) دير الملاك / محسن اطيمش / ١٥٦ .

(٢) مدارات نقدية / فاضل ثامر / ٢٥٠ ، عن الموسوعة البريطانية .

(٣) المصدر نفسه / ٢٥٠ .

(٤) المصدر نفسه / ٢٦١ . عن تجريتيه شعرية ، لبسايي .

(٥) تجريتيه الشعرية / عبد الوهاب البياتي / ٣٩ .

لم يكن تحول الأكلية إلى القصيدة الحديثة معطى صنف ، بل ضرورة أدبية وموضوعية  
 ساعد في أن يحدث نقلة نوعية جذرية في الشعر ، انطلقت الشعراء في 'مواقع فكرية معاصرة'  
 ما كان له أن يخلقوا لولا ، استخداماتها واستعارات استعارتها<sup>(١)</sup> ، فالتشاعر وجد في القناع عاكسه  
 المتكافئ الجديد الذي يستطيع أن يعلو رتبة الشعر حواء جديداً بعيداً للقصيدة قدرتها الوظيفية  
 للكشف بشكل أعمق عن " صراع الشاعر ونشواته الانفعالية"<sup>(٢)</sup> . سواء أكان يعكس شخصية  
 تاريخية أم شخصية لها من الظروف والتعبيرات ما يشابه ظروفه . وهذا ما جعل الشعراء  
 المعاصرين يكتفون في اتخاذ القناع للتعبير عن نواتهم .

يعتقد معظم شعراء الحداثة أن " الرمز والاسطورة والقناع أهم القائم القصيدة الحديثة ،  
 وبدونهم تجوع وتعري وتتحول إلى مشروع أو هيكل عظمي لعثة ميتة"<sup>(٣)</sup> ، لاسيما بعد أن  
 استنفدت الأشكال السابقة مؤونتها ، ووضحت شبه جامدة ، وصار البحث عن مصادر بديلة  
 أمراً ضرورياً ، من خلال التقيب في التراث الإنساني أو في الفنون الحديثة المجاورة ، مما  
 يوفر قدرات شكلية جديدة لدعم القصيدة الحديثة .

#### رابعاً . . . القصيدة الطويلة والاداء الملحمي

نشأ هذا الشكل الشعري مع بنيات الاتعاطية الفنية الأولى للشعر الحديث ، وله من  
 الخصائص ما يميزها كبناء جديد ، وجرب الكثير من الشعراء المحدثين هذا الشكل الشعري ،  
 مستقيدين من كل ما تتيحه تقنيات الرمز والاسطورة والموروث ، كل هذه العناصر ترتفع  
 بالنص الطويل إلى استمرارية النفس الشعري الذي يسهم في اطالته ، وللاداء الملحمي تأثير  
 كبير في عمل القصيدة الطويلة فله سمات تتمتع بقدرات هائلة على اطالة النفس الشعري  
 وضخه بقوى جديدة للعمل والنقل والانتاج<sup>(٤)</sup> .

ان القصيدة الطويلة تتنرح لنظامها بناءً خاصاً للنص ، وهو بناء معقد في جميع  
 عناصره ، فهي تتطلب لغة خاصة لفظاً وإيقاعاً ودلالة ، تتلاءم مع شمولية الموضوع

(١) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين ، اليومي المألوف في الشعر العراقي الحديث / ياسين النصير /  
 ٣٧٧ .

(٢) مجلة (الاديب المعاصر) ، الصورة الفنية / نورمان فريدمان / ت . جابر عصفور / آذار - ١٩٧٦ /  
 ٤٩ .

(٣) مجلة (الجامعة) العراقية / ماجد السامرائي / مقابلة مع عبد الوهاب البياتي / العدد ٤ / سنة ١٩٧٧ / ٢١ .

(٤) ما بين المرمر والدمع / شعر - امجد سعيد / نقد - محمد صابر عبيد / ٢٨ .



وخصوصية بنائه الشعري ، وسعت هذه القصيدة الى التنوع والتلوين ، وهي " تحلق عالياً ، بلا  
مغالاة ، حتى تتجنب إثارة المال " (١) .

حاولت القصيدة الطويلة ، ان تعالج افكارها من خلال توظيفها لكل ما هو متاح من  
عناصر ، اذ افادت مثلاً من العناصر الدرامية في اتمام بنائها ، لما للعنصر الدرامي من قدرة  
على حفظ النص وخلوده وبقائه واستمرارية عطائه ، لان " القصيدة الدرامية هي في الاصل  
قصيدة متضادة متصارعة ، فان هذا التضاد سوف يترك بعض اثره على لغة الاشخاص ، او  
على الاداء اللغوي لكل من الجانبين " (٢) ، وتصبح القصيدة الطويلة متعبة ، لاسيما عند خلوها  
من العنصر الدرامي ، اذ انها بالدراما تخضع لهندسة بنائية مسبقة ، فضلاً عن امتلاكها قدرات  
مضافة في التحرك والفعل داخل النص .

يعد التكرار سمة مهمة من سمات القصيدة الطويلة ، وللتكرار مزايا كثيرة سواء اكان  
لفظاً مكرراً ام حرفاً ام مقطعاً شعرياً ، وتتسع حدود تأثير التكرار بمزاياه الفنية المتنوعة ،  
سواء من حيث تأثيره في المعنى ، ام من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية ، فضلاً عن  
الدلالة النفسية التي يستطيع ان يضيفها على القصيدة " (٣) .

ان التكرار بكل قيمه النحوية والصوتية والايقاعية والدلالية يقدم للنص الشعري طاقات  
خلاقة ، يمكن ان تسهم في مضاعفة شعريته فهو "جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول  
الشاعر فيه ان ينظم كلماته بحيث يقيم اساساً عاطفياً من نوع ما " (٤) .

ثمة فرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة ، وهو فرق ليس في الطول بل في  
الجوهر ، فالقصيدة القصيرة تمتاز بالبساطة في بنائها وحتى في استخدامها للالفاظ ، ولذلك  
غالباً ماتوصف بأنها غنائية ، اما القصيدة الطويلة فهي تمتاز بالتعقيد والتركيب في نظم بنائها  
وفي تأليف نسيجها الداخلي ، اذ ان صفة " التعقيد عنصر في طبيعة العمل الشعري الضخم او  
القصيدة الطويلة " (٥) .

استطاعت القصيدة الطويلة عبر نماذجها المتعددة ان تثبت شكلها بجانب الاشكال  
الآخري ومن اجل ان تحافظ على وجودها طويلاً ، فعليها استثمار كل ما هو متاح لاجل ذلك ،  
ف " اذا كان لابد لها من البقاء فلا بد ان يكون لها شيء يميزها سوى طولها ، وان تتضاعف

(١) مقالات في النقد الادبي / ت - س . البوت / ٩٣ .

(٢) دير الملاك / محسن اطيمش / ٢١١ .

(٣) الشعر الحر في العراق / يوسف الصائغ / ٢١٢ .

(٤) قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة / ٢٤٢ .

(٥) الاسس الجمالية في النقد العربي / عز الدين اسماعيل / ٣٦٠ .

طاقتها بحذف ما هو حشو منها <sup>(١)</sup> ، لان وقوعها في الاستطالات والزوائد هو من اهم الاسباب التي تقود الى اخفاقها .

### خامساً . . . القصيدة التوقيعية وتكثيف بؤر الدلالة

القصيدة التوقيعية بناء شعري متميز ، ينهض على اعلى مرحلة ممكنة من تكثيف المشاعر والصور والمفردات ، وهو ما كان يعرف في الميراث الشعري العربي بـ "المقطعات" وكان للشعر العربي ايضاً اثر مهم في ظهور هذا الشكل الشعري وانتشاره في الوقت الذي اخذت فيه الحضارة الانسانية تأخذ صفة التمرکز والتكثيف في كل مجالات الحياة .

يعتمد الشاعر الحديث في هذه القصيدة على "الضربة الشعرية التي يحقق فيها اكبر قدر ممكن من التركيز ، والتكثيف الذي يستوعب عموم التجربة بأقل مساحة كتابية ممكنة" <sup>(٢)</sup> ، ويكون الشاعر على قدر عالٍ من الوعي بأهمية الكلمة ووجودها على الورقة ، ودورها في التشكيل ، اذ يتطلب الاقتصاد والاختصار في عنصر التشكيل العددي والمكاني " التكثيف " لفظاً ومعنى ، فهي قصيدة مركزة تسعى في الوصول الى موضع الاعجاز الذي " هو ان تقول الاشياء الكبيرة بألفاظ صغيرة " <sup>(٣)</sup> حسب مندور .

للغة دور مهم في تشكيل هذه القصيدة ، فهي تتدخل فيها بأعلى درجات الاختزال لان القصيدة هنا لا تتحمل اي استطالة او استفاضة مهما كانت محدودة ، وتتفاعل المفردات الشعرية مع عناصر الصورة الشعرية مع المعطى الایقاعي ، لتؤلف اللقطة الشعرية التي تنهض عليها القصيدة التوقيعية ، فـ " الكلمة الشعرية عالم صغير " <sup>(٤)</sup> تتطوي على امكانات مذهشة ، ويعمل فيها الرمز باعلى طاقة ايحائية ممكنة ، ليعوض عن محدودية حضور اللغة .

في القصيدة التوقيعية نجد خيوطاً رفيعة تربط بينها وبين فن من الفنون البعيدة بعض الشيء عن الشعر وهو فن السينما ، والمونتاج منه بوجه خاص ، اذ يعتمد اللقطة المستقلة السريعة التي تعبر عن فكرة او موقف بأقل وقت ممكن ، معتمداً التكثيف ، وذلك لان القصيدة، التوقيعية تعرف بأنها " فكرة او عاطفة ، صورة ، ممكنة تركّز او تجلّى في بعض ابيات

(١) اليوت الشاعر الناقد / ٩٨ .

(٢) مجلة (الاقلام) نماذج البناء الفني في شعر احمد عبد المعطي حجازي / محمد صابر عبيد / ع ٢ شباط

١٩٨٧ / ١٠٢ .

(٣) الصورة الادبية / مصطفى ناصف / ٢١١ ، عن محمد مندور في الميزان الجديد / ٦٨ .

(٤) ما الادب / جان بول سارتر / ١١ .



(اسطر) وفق تقنية معينة <sup>(١)</sup> ، وبذلك فأنها افادت من تقنيات السينما في صناعة اللقطة الشعرية ، بما تمتاز به من اختزال وتكثيف وفتح الصورة على دلالة جديدة .

لاشك من ان معايينة الاشكال الشعرية التي رافقت ظهور حركة الشعر الحديث ، اظهرت تنوعاً مذهماً وقابلية كبيرة على المغايرة ، بما يناسب حالات الشاعر وحالات العصر ، وما تمليه طبيعة الحياة من ضرورات تدفع الى التغيير والتنويع .

كما اظهرت هذه الاشكال اساليب التغيير الوظيفي الذي يحصل للقصيدة بتغيير اشكالها ، لان هذا التغيير - كما عرفنا - كان استجابة لمتغيرات عصرية - نفسية واجتماعية واقتصادية وفنية ايضاً - ، لذا فان ما يحصل من انحراف معين من الجانب الوظيفي للقصيدة ، انما هو استجابة حية لنداء الشكل الشعري .

واتضح لنا كذلك كيف افاد الشعراء العرب المحدثون من الفنون المجاورة - القولية والجميلة - ، في دعم شرعية اشكالهم واكسابها الطابع الفني القادر على انجاحها ، وتمكنت من تكريس تقاليد جديدة للتفاعل بين الفنون ، وكان للمواهب الشعرية الكبيرة اثرها البالغ في اثراء الشكل وضخه بقوى شعرية متنوعة ، اذ استثمر السيّاب معطيات وتقنيات اسطورية ودرامية ووظفها في قصائده بشكل مثير ، ونجح ادونيس في الوصول بنصه الى مستوى - اشكالي - صانعاً اساطيره الشخصية ، لاسيما في قصائده الطوال ، وانفرد محمود درويش بكتابة قصائد ذات نفس ملحمي خاص ، مستنداً في ذلك الى ثقافة ورؤية وتجربة غاية في الخصوبة والعمق ، كما نجح سعدي يوسف ، ويوسف الصائغ وغيرهما في استثمار معطيات الفنون الاخرى ورغد نصوصهم الشعرية بها <sup>(٢)</sup> .

ولاشك ان العلاقة بين الشكل والوظيفة علاقة جدل ، اذ ان اي تغيير يحصل في بنية القصيدة ولايصاحبه تطور في مستوى الوظيفة ، فانه تغيير مجاني لايدخل ضمن اهتمامنا .

# **الفصل الاول**

## **البناء الدرامي وتوظيف**

### **المعطى المسرحي**

١ - اشكال نمو الفعل وتطور فعالياته

٢ - اساليب الحوار

٣ - الديكور - لغة وصورة -

٤ - تعدد الاصوات



## - اشكال نمو الفعل وتطور فعالياته

فن الشعر على نحو عام غير بعيد عن فن المسرح ، اذ ارتبط المسرح بالشعر منذ قديم الزمن ، فقد عرف المسرح شعرياً في معظم الحضارات الانسانية قبل الميلاد ، ولكن اواصر العلاقة بدت اكثر توسعاً وتعمقاً وتطوراً مع بداية التحولات الشكلية التي تعرض لها النص الشعري ، حيث وجد الشعر في المسرح منهلاً ثرياً يمكن الورود اليه والافادة من مجموعة الاليات التي يمتلكها ، لتوسيع مساحته وتطويرها في التغذي على العناصر الفنية الاساسية فيه لدعم التطور الحاصل في الشكل الشعري .

لاشك بأن المعطيات المسرحية التي استثمرها الشعر تنوعت بتنوع اشكال الاستثمار واساليبه ، فكان البناء الدرامي احد تلك المعطيات المهمة جداً فهو بناء قائم على تطور الفعل الشعري ونموه وانتقاله من مرحلة الى مرحلة اكثر تطوراً وتعقيداً وتوتراً وهو يستند في تطوره ونموه على الحدث ، فاصل الدراما " مختلف عن الفنون الاخرى ، قائم على تبادل الافكار والحوار والتمثل ، وتطور الحدث " (١) ، والحدث هو مجموعة الافعال الشعرية المتلاحقة بالشخصيات متصاعدة ومتناسكة التي تتمخض عن توتر ناتج عن صراع شعري متطور ونامي . وينمو الفعل الشعري ويتطور داخل البناء الدرامي بتداخل وتفاعل عناصره تصاعدي متخذاً في ذلك شكلاً هرمياً يصل بنموه وتطوره الى قمة الهرم فيما يدعى " الذروة الشعرية الدرامية " .

يعد الفعل الشعري نواة البناء الشعري الدرامي ، وينموه وتطوره يتشكل المشهد الدرامي ، لذا فانه " لايعني الضوضاء والحركة المادية بل يقصد التطور والنمو " (٢) في سلسلة تحولات نامية يهدف من خلالها الى بناء فضاء درامي ينهض على حركة مستمرة ، وتخضع حركته هذه لفعالية العلاقات ، الموجودة في الاحداث القليلة التي يجب ان يمتلكها النص " (٣) ، إذ ان الفضاء ينشئ صورة النص التي ينتجها فعل الشخصية (او مجموعة الاشخاص) وتأثيره في عملية تطوير سياق الحدث وتسلسله .

(١) الاصول الدرامية في الشعر العربي / جلال الخياط / ١١ ، عن الدكتور يوسف ، ج ١ ، ١٩٨٤ ، ١٩٨٥ ، ١٩٨٦ .

(٢) الدراما بين النظرية والتطبيق / حسين رامز / ٤٨٨ .

(٣) مجلة (الاقلام) ، الفضاء في المسرح / باتريك بافيس / ت : محمد يوسف / العدد ٢ شباط ١٩٩٠ / ٥٤ .

١٢  
البناء الدرامي يعد مرحلة متطورة من مراحل تطور النص الشعري الحديث ، إذ يعتمد هذا النوع من البناء على مخيلة عميقة وثرية بحيث " تتداخل فيها عناصر البنية الداخلية للنص

كالحركة والنمو والتنوع والتداخل ، واستمرار توهج الحدث ونضجه " (١) .  
ان انفتاح الشعر على المعطيات المسرحية ، يعطي للعمل الشعري أهمية على مستويين "مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها ، فنحن لانستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً بحسب ، بل نعاين كذلك ، وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله ، ومدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها " (٢) ، إذ يحقق فيه حالة توازن بين الوعي الفكري ، والوعي الفني في شخصية المبدع .

ان اقتراب روح الشعر من المسرح - في البناء الدرامي - هو تعبير عن الصراع الذي يقع فيه الشاعر ومنفذ للتعبير عن ازماته ، فـ " منذ فجر الفن كان الابداع عملية يقوم بها الفنان للمساك باللحظة الخلاقة للفعل من اجل التكيف " (٣) .

وظف الشاعر الحديث عنصر (البناء الدرامي) في القصيدة الحديثة توظيفاً ارتقى بمستوى القصيدة الى اعلى مراحل الفنية والنضج ، مما ادّى الى اتساع حجم الاداء الوظيفي لها في مساحة التشكيل الشعري .

كان للشاعر يوسف الصائغ الحظ الاوفر في ان يتغذى نصه الشعري على معطيات الفن المسرحي وان يكون آلية من الاليات الفعالة فيه وذلك لما يتمتع به من موهبة في كتابة المسرحيات الناجحة ، ومن خلال التنقيب وكفر مغر في طبقات نصوصه الشعرية نجد ان نصوصه مكثرة وثرية بعناصر البناء الدرامي ، نتيجة لامتلاكه هذه الرؤية الفنية المركبة من الشعر والدراما ، فهو " يصنع تجربته الشعرية من مواد وخامات عينية ملموسة من افعال وحركات وصور ومشاهد و . . . تندمج كلها في بوتقة واحدة من نسيج التجربة الشعرية وتقترب في بعض الاحيان من خصوصية . . . او الفعل الدرامي المتصاعد " (٤) ، وهو يقود الى صناعة نموذج شعري فيه الكثير من الميزات المستقلة .

ففي قصيدة (اهذا اذن كل ماتبقى) يقدم نصاً متميزاً من النصوص التي تمثل العلاقة بين الشعر والمسرح ، ويمثل فيها نمو الفعل وتطوره نموذج هذه العلاقة :

(١) مجلة (الاقلام) نموذج البناء الفني في شعر احمد عبد المعطي / محمد صابر عبيد / العدد ٢ شباط ١٩٨٧ / ١٠٨ .

(٢) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره / عز الدين اسماعيل / ٢٨٥ .

(٣) مجلة (الاقلام) ، فعل الشعر / مسلم الجابري / العدد ١٢ ايلول ١٩٧٧ / ٢٥ .

(٤) الصوت الاخر / فاضل ثامر / ٣٠٨ .



إذا انتصف الليل . . واسودَّ -

ليلَ بلا قمر ، او نجوم ،

وصار الندى مُبهماً في الحديقة . . .

سِدَّتِي ،

ستجىء كعادتها ،

ستعبر هذا الممرَ الكئيب ،

وتمشي على العشبِ خافيةً ،

لحظةً ،

وأرى وجهها ، ملصقاً ، في زجاجة نافذتي

من هنا ،

حيث ينكسر الضوء والوهم :

عينان ذاهلتان ،

وشعرٌ من الأبنوس ، قد اخضر من بلل الليل ،

والتمعت خصلةً منه ،

فوق الجبين ،

ومن دونما كلمة ،

وبصمت المحبين ،

سوف تمد اصابعها

وتشير الى بنصر ، نزعوا خاتم الحب عنه ،

فموضعه ، ابيض ، مثل جرح قديم ،

وتبسم لي . . .

هكذا . . . لمحةً

وتغيب ،

وتترك فوق ضباب الزجاج ،

هذا الحنين الغريب -

حنين غريب . .

انا . . يشبه القبلات حنيني . .

سابحت عن شعرة علفت ، في الوسادة

قنينة عطر . . علاها الغبار ،

قميص به عرق امرأة . . .

اهذا ، اذن ، كل ما تبقى من الحب ؟ (١)

يبدأ النص بوصف الحالة الشعرية ، وهي تقدم تمهيداً درامياً أولاً للنص يمثل الصراع الشعري ، بين الذات الشاعرة والزمان ، بوصف الليل وهو في اشد حالاته من السكون حيث تخلد النفس البشرية في صومعة العزلة والحوار مع الذات واستنطاق الذكريات والسعي لاستعادتها .

تمثل مفردة (سيدتي) بؤرة النص وشخصيته الدرامية (البطلة) ، اذ تخضع في سياق تكونها الحركي لمنظومة الافعال المستفيدة من سين (الاستقبال) (ستجيء / ستعبر) ، لمنح الحركة سمة بطء ماثلث ان تتعطف نحو السرعة بوساطة الفعل (تمشي) ، لترسم اولى ملامح البعد الدرامي في القصيدة من خلال تنوع حركة الفعل .

ينتقل النص الى مرحلة اخرى من مراحل البناء الدرامي في (لحظة) بتحول المشهد الدرامي من فضاء الافعال الى فضاء الوصف ، اذ يصف فيه الشخصية التي هي جزء من المشهد الدرامي ، ويجسد في الوصف علاقة هذه الشخصية وارتباطها بالمكان فنجد الجمل الشعرية (عينان ذاهلتان / ينكسر الضوء / بلل الليل) دالة على الشعور الداخلي الذي تتلبس به الذات الشاعرة .

التمهيد الدرامي للنص تمهيد ينطوي على هدوء الحال الشعرية بشيوع دلالات الصمت والثبات من خلال جملتي (ومن دونما كلمة / وبصمت) .

الافعال الشعرية تشكل منظومة فعلية ضاغطة على عناصر الدراما (تمد ← تشير ← تبسم ← تغيب) ، اذ تشكل مستوى ثانياً من مستويات نمو الفعل في النص الدرامي .

الحضور الى مستوى الغياب والاختفاء ، وعند تلك النقطة تخلق حالة من التطور والتوتر بين صورة الافعال المباشرة وصورة الافعال غير المباشرة .

بداية الفعل الدرامي غير المباشر (تترك) يمثل عودة لاثار درامية . في صورة زجاجية مضببة تركت الشخصية الدرامية اثارها عليها ، وهو الحنين الغريب الذي يدفع بالراوي الى الافصاح عن حنينه ، ليترك هو الآخر اثار فعله الدرامي .

الفعل (سأبحث) فعل يمثل نتيجة درامية للافعال التي كانت تعمل داخل النص الشعري وتدل المفردات (شعرة / قنينة عطر / قميص) على اثار ما تبقى من المشهد الشعري .



يختم النص باستفهام استنكاري افتتح النص به كـ (عنوان) ، ليكون خاتمة النص ونتيجة للحال الشعرية ، اذ احتشدت فيه كل عناصر النمو والتطور الدرامية ، فضلاً عن معالي اللاجدوى والوهم ، وهي تعزز الموقف لنفسى المضطرب الذي اسقطت فيه الحال الشعرية . وفي قصيدة (مشاركة) الذي يسهم عنوانها اسهاماً فعالاً في تأسيس مقتربات الصورة في النص بانطوائه على احياء درامي :

هذا الرجل الاصلع ،  
ذو الاسنان الذهبية . .  
يأتيني كل عشية . .  
ويشاركني خبزي . .  
فاشاركه احزانه . .  
حتى يشبع . .  
إذاك ،

اراه يخرج من جيبه ،  
عود نقاب ،  
ويروح ينظف أسنانه . . (١)

يحاول الراوي الذي هو جزء من المشهد الدرامي الدخول الى النص مباشرة من دون مقدمات بوصف الرجل الذي هو الشخصية الرئيسية في المشهد (اصلع/ذو الاسنان الذهبية) ، اذ عمد الى ذكر ابرز شيء فيه هو (الاسنان الذهبية) ، وهي في التقليد الاجتماعي السائد دليل الغنى والقدرة المادية في المجتمع .

تتوزع الافعال على مساحة النص بشكل متسلسل من دون ضغط او تركيز ولكن بشكل يعطي تطوراً ونمواً واستمرارية للحدث الشعري ، اي انه عبارة عن منظومة فعلية كل فعل فيها يرتبط بمستوى من مستويات النص .

(يأتيني) فعل محايد يدل على حدوث الفعل واستمرارية حدوثه ، (يشاركني/فاشاركه) افعال مشاركة تجسد المستوى الاول الدرامي ، لكن مستوى المشاركة الفعلية يقف عند نقطة التناقض ، اذ ان الرجل يشاركه مادياً (الخبز) على حين يشاركه معنوياً (الحزن) ، وهنا يعطي للمستوى الدرامي حالة من الصراع والتوتر ، والتدخل وعدم التوازن .

ينتقل النص الى مستوى يخفف فيه من مستوى التوتر ، اذ يتحول المشهد الدرامي عن مساره الفعلي في (حتى يشبع) ، فـ (حتى) نقطة التحول ، و (يشبع) حالة امتلاء تؤدي الى ارتخاء في المشهد الشعري .

ينحرف المشهد الشعري الى مستوى ثانٍ ، في (اذاك) حيث يمثل الفعل (يخرج) احتفالية امتلاء بعد جوع ، لولحقا بالفعل (بروح) ويمثل الحالة النفسية التي اصبحت عليها الشخصية الدرامية ، نتيجة المستوى هذا هو وجود هدف في اعادة حالة التوازن للمشهد الشعري العام واقتراح تحول ثالث يعيد مياه النص الى مجاريها .

يعتمد نص (زيارة) على الفعل الدرامي بشكل اساس ويكون مشهداً درامياً كاملاً :

... جرس الباب ، يقرع . .

ينهض من نومه . .

يتطلع من فتحة في الستارة ؛

يرجع مرتبكاً . .

يتردد

ينظر ثانية . .

يتفرس ،

يجلس فوق الأريكة ،

يسمع صوت خطي في ممر الحديقة ،

ينهض مرتبكاً . . .

طرقتان على الباب ،

ثالثة . .

يفتح الباب

.....

.....

يضحك من نفسه . .

يغلق الباب ثانية . .

ثم يجلس فوق الأريكة . . (١)



يفتح النص راوي يرسم المشهد الدرامي بمفتتح ايقاعي من الفعل (يقرع) ، يقوم المستوى الدرامي الاول على مجموعة من افعال تسهم في بناء المشهد الدرامي وتطوره ونموه ، وتتسم بكونها افعالاً تتوزع على مستوى الفعل العضلي والبصري (ينهض/ يتطلع / يرجع / ينظر / يتفرس / يجلس) ، التي تقوم بها الشخصية التي هي جزء من المشهد الدرامي الداخلي .

اما الفعل (يتردد) وهو ينطوي على مستويين داخلي (نفسي / وفعلي (حركي)) ، فهو النقطة التي يصل عندها النص الى مستوى التعقيد والتوتر ، ويمثل صراع الشخصية بين (الحقيقة والوهم) ، وكذلك يربط بين منظومتين من الافعال متساويتين في المستوى الشعري ، مكونة الثانية المستوى الثاني من المشهد الدرامي ، وتدل على صعود مستوى الانشداد والتوتر في النص .

يتحول النص الى مستوى ثالث بما يقدمه الفعل (يسمع) من مستوى اخر من الافعال وهو فعل (سمعي) ، يؤدي الى تحول درامي في المشهد الذي يقود الى القيام بفعل اجرائي يمكن الخروج به بنتيجة ، كأن تكون رؤية الطارق ، للتأكد من ان الزيارة حقيقة ام وهم ، حيث يتطور الفعل من (يسمع ← ينهض ← يفتح) .

الفراغ المتروك على بياض الورقة يكون المشهد الذي يحسم توتر الصورة وينهي الاشكال الشعري ، فيتحول النص الى مستوى اخير وهو النتيجة الدرامية بخلق مشهد استرخاء شعري من (يضحك / يغلق / يجلس) ، انتهاء فعل النص المرتبط بالعنوان (زيارة) .

الشخصية الدرامية طورت افعالها ونمت من جراء فعل (القرع) الذي قام به الزائر وقد غيبه الراوي في المشهد الداخلي ، بعدم ذكر او تفصيل ما يدور من احداث في مشهد خارج النص .

ان توزيع الافعال بين المستوى (البصري ، السمعي ، العضلي) واشتراكها في صياغة الصورة الدرامية للنص ، يمثل ضغطاً فعلياً واضحاً يؤكد طبيعة البنية الدرامية للنص ، فـ " القصيدة تشكل حركة سردية متقنة بلا زوائد تعتمد اساساً على "فعل" درامي متنام يمتلك مقوماته السردية الخاصة " (١) .

ويمثل نص الصائغ (الخيط) شكلاً من اشكال نمو الفعل وتطور فعاليته اذ ان التخطيط للدخول ، يوفر فضاءً مفتوحاً للدخول الى روح المشهد الدرامي وقيمة النص الاساسية ، وذلك بمستويين ، الاول اجرائي والاخر مغيب تتطلب الحال الشعرية استدعائه ليكون نتيجة درامية للنص :

خيط من نمل احمر ،  
 يتحرك بين سريري . . . والباب . . .  
 انهض من نومي . . .  
 اسحق خيط النمل باقدامي . . .  
 واعد . . .  
 واذا استيقظ ثانية ،  
 ألقى ،  
 بين سريري والباب ،  
 خيطاً آخر . . .  
 أكبر . . . (١)

من خلال كاميرا الراوي الداخلية الذي هو جزء من المشهد الوصفي لخيط النمل  
 الاحمر ، تظهر الافعال الحركية السريعة (انهض ← اسحق ← واعد) اذ توحى بقرب  
 انتهاء المشهد الشعري واسدال الستار على النص ، ولكن (واذا) تقلب النص من مستوى قرب  
 حلول النهاية الى مستوى تستوجب فيه استدعاء مستوى ثانٍ للحصول فيه على نتيجة درامية  
 وحل للمشكلة (الخيط الاكبر)

شعرية النص تتركز في نهايته المفتوحة وتركه من دون نهاية .  
 لاشك ان انماط الفعل الشعري التي قدمتها النصوص السابقة ، قد تدخلت تدخلاً واضحاً  
 ومصيرياً في خلق الروح الدرامية في المشهد الشعري اذ كشف تحليل النظام الحركي لهذه  
 الافعال ، عن اساليب تفعيل مختلفة تتوزع بين مستويات الثبات ومستويات الحركة ، وذلك  
 للاقادة من هذا التخلخل الحركي ، في احداث نوع من التأزم والتوتر ، هو الذي يعمل على  
 خلق الدراما ، التي تنمو وتتطور بنمو الفعل الشعري وتطوره ، وصولاً الى الاسهام الفاعل في  
 خلق شعرية النص .



## - اساليب الحوار

يعد الحوار - بما يملكه من طاقات تفعل فنية - احد التقنيات الدرامية المهمة التي وظيفها الشعر الحديث لتطوير اساليب تعبيره ، ولا يخفى ما قدمته الدراما من اساليب حوارية مختلفة ، حاولت القصيدة الحديثة استثمار ما هو ممكن منها ، لرغد فضاءاتها بطاقات فنية جديدة، تسهم في الارتفاع بمستوى شعريتها .

والحوار بوصفه اداة تعبيرية درامية فانه " الوسيط بيننا الى جمع الشمل والالتقاء " (١) ، وهو ايضا " نمط تواصل : حيث يتبادل ويتعاقب الاشخاص على الارسال والتلقي " (٢) .

يقسم الحوار على حوار خارجي (ديالوج) وحوار داخلي (مونولوج) ، الاول هو القسم الاكثر استخداماً في المسرح اما الثاني فيدخل ضمن الفنون السردية ، ولم تعرف القصيدة العربية الحوار الخارجي - الا في حدود ضيقة - ، لذا فان توظيفه على يد الشاعر الحديث اضاف لقصيدته امكانات جديدة ، ف " تطور بناء القصيدة ومنحها الملحمة وتأثيرها بالتقنيات قد سمح بأن تحمل طاقات درامية كبيرة على طريق عودتها الى المسرح فالديالوج (الحوار الخارجي) حل محل المنولوج (الحوار الداخلي) " (٣) .

اسهمت العناصر الجديدة الداخلة على الشعر (عناصر الفنون المجاورة) ، بوصفها تقنيات موظفة في بناء النص ، في الكشف عن طاقات النص الحديث وقابليته على امتصاص واستيعاب كل ما ممكن ان يتاح له ، وعدم استسلامه لقيود وحدود شعرية تقليدية ، لذلك وجد الشاعر الحديث في الحوار معطى جديراً يتغذى عليه وينفتح من خلال وظائفه الشعرية على افاق جديدة للقصيدة ، لذا فان لجوء الشاعر الحديث الى الحوار ليس لجوءاً اعتباطياً ، بل جاء عن وعي باهميته في بناء القصيدة لاسيما في تلك القصائد التي تركز اساساً على بعض عناصر الدراما ، حيث يقدم الحوار وظيفتين " الاولى دفع الفعل الى الامام والثانية هي الكشف عن الشخصيات وخواصها " (٤) ، ومن خلال هاتين الوظيفتين ، وما تنطويان عليه من لغة خاصة ذات ايقاع خاص ، ينكشف الفضاء الشعري عن نظام حركي رقد عمل الافعال الشعرية بقوة مضافة ، يمكن ان تتقل القصيدة من حال الركود الى حال الحركة والنمو والتطور ، فضلاً عن اظهار دور بارز لاشتغال الشخصية الشعرية بوصفها عاملاً بنائياً مضافاً للقصيدة

(١) في الفلسفة والشعر / مارتن هيدجر / ٨٧ .

(٢) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة / د. سعيد علوش / ٧٨ .

(٣) الاصابع في موقد الشعر / حاتم الصكر / ١١٧ .

(٤) الدراما بين النظرية والتطبيق / ٦٣٦ .

الحديث ، اذ ان "اسطر الحوار يجب ان تلائم الشخص المتكلم وان تعبر عن مزاجه" (١) ، فكل ما تقدم عوامل مهمة تكشف عن عنصر مهم في الحوار هو الطرف المحاور (شخصية الحوار) للحوار اهمية في ايقاع الكلام الشعري في النص ، اذ يتحكم اسلوب الحوار بسرعة بطء ايقاع الكلام ، فيصبح ايقاعه سريعاً ومختلفاً عن ايقاع اي اسلوب اخر من اساليب الاتصال ، وخصوصاً اذا ما قورن باسلوب السرد الذي يتميز بالبطء والهدوء ، والسبب ان الحوار "يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل اسئلة واجابات . . . ان ايقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف او الحديث تبعاً لرغباته الخاصة ، بينما يتألف ايقاع الحوار من المشاركة مع الاخر اي انه ليس ذاتياً محضاً ثابتاً بل متغير لانه ينبع من ذات واحدة" (٢) اي ان عنصر المشاركة في الحديث هو الذي يسم ايقاع السرعة ، فالحوار يتم تواصله عن سؤال وجواب او جملة اعتراضية عن طريق مقاطعة المتكلم بين طرفي الحوار . وللحوار في سرعته مراتب ، وهذا يعود الى الحال التي يكون عليها طرفا الحوار اذ هو الذي يتحكم بسرعة الحوار اذ "ان للسرعة ايقاعية التي يتطلبها الحوار درجات ايضاً ، لانها ترتبط اصلاً بنوع المحاورة ، فاذا كان الحوار محتتماً ثائراً مليئاً بالانفعالات كان ايقاعه السريع اكثر بروزاً ، واذا كانت المحاورة هادئة غير ميالة للعنف . . . كانت اقرب الى ايقاع ذي السرعة غير الشديدة" (٣) ، وهنا تكمن اهمية اسلوب الحوار في القصيدة الحديثة ، من خلال التحكم في ايقاع السرعة او البطء فيها .

ولشاعر يوسف الصانع الشاعر . الكاتب المسرحي ، وجد في الحوار تقنية لا يمكن تجاوزها ، ولا سيما انه مارس كتابة المسرحيات التي تعتمد على الحوار اساساً ، مما ترك اثراً بارزة وواضحة في ابداعه الشعري فهو يقول "سحرني الحوار ، والطاقات الكامنة فيه والمعلنة منذ مرحلة مبكرة . . . وصار ولعي به اساساً لصنعتي الروائية والمسرحية - في اللعبة مثلاً . . . ثم في المسافة . . . حتى حدود محاولاتي المسرحية ، حين وجدت الحوار مستعداً اتم الاستعداد لخدمتي ، ولقد كان منطقياً ان يتدخل ولعي بالحوار في تجاربي الشعرية ، ليكون اداة استخدمها في تكثيف الصراع بين جبهتين" (٤) وذكره النقاد بأنه "بيدي ميلاً واضحاً للقصص والحوار" (٥) ، فعند قراءة اعماله الشعرية نجد انها قد اکتزت بالكثير من النماذج التي اتخذت في بناء شكلها على الحوار ، وتعددت في نصوصه اشكال الحوار بين حوار داخلي وحوار

(١) صناعة المسرحية / ستوارت كريش / ١٣٤ .

(٢) دير الملاك / ٣٢١ .

(٣) نفسه / ٣٢١ .

(٤) مقابلة شخصية اجريت مع الشاعر بتاريخ ١٩٩٨/١١/٢٨ بغداد .

(٥) الاصابع في موقد الشعر / ١٦٨-١٦٩ .



خارجي ، كما تعددت اساليب الحوار فيها من حوار متصل الى حوار منقطع ، وقد يكون النص حوارياً في بنائه من بدايته الى نهايته ، وان يحل الحوار جزءاً بسيطاً من حيز النص ، وهذا يعود الى اسباب نفسية او فنية يقتضيها موضوع النص .

يستخدم الشاعر الحوار اداة تفعيل لتحريك حيوات النص كما في قصيدة (نعاس) :

يكون السريرُ

قريباً من النافذة

اكونُ انا . . . ها هنا . . .

انتِ نائمةٌ عن يميني . . .

اقومُ الى الضوء . . .

أطفئه . . .

- تصبحين على خير

- تصبح . . .

على خير

. . . يمشي السكونُ الى النافذة . . .

. . . . .

تمرُّ الدقائقُ . . .

اسمعُ صوتَ اصابعها ،

تتعثّرُ فوق الوسادة

ادركُ انّ الحبيبةَ لم تغفْ بعدُ . . .

- جائعةٌ ؟

- لا . . .

- اخائفةٌ

- ابدأ . . . أعطني يدك الان . . .

تأخذُ مني ذراعي الى صدرها

وتصنع منه رضيعاً . . .

. . .

انا ها هنا . . .

وهي نائمة عن يميني

يفوحُ شذى حلمةٍ

ما تزال مبللة بالحليب  
ويأتي إلينا من النافذة  
نعاسٌ عجيب (١)

يبدأ النص بتمهيد مكاني ، يقوم فيه بوصف المكان تفصيلاً لتدخل الحوار المباشر  
يبدأ بضمير المخاطب (انت) اذ يخاطبها مخاطبة الحاضر ، الحوار هنا تقليدي غير منتج ،  
الهدف الاساس منه اشغال زمن النص بكلام مجرد ، يتيح فرصة الانتقال للفعل الشعري  
وضع آخر ينغلق بفضل الفضاء الشعري وتقترب القصيدة من نهايتها .

ينتقل النص لتمهيد ثانٍ يبدأ ( يمشي السكون الى النافذة / الى / وتصنع منع رضيعاً /  
وهو انعطافة حوارية منتجة اذ ان مفردات الحوار تقوم على صيغة السؤال والجواب ،  
حوار سريع ومتواصل يحاول ان يعرف بالشخصية الثانية والحال التي عليها والتسريع بانها  
المشهد الحوارى .

يختتم النص بخاتمة تصويرية تسدل الستار على المشهد العام للقصيدة وتبين فضل  
الحوار في ذلك ، يقوم الشاعر في النص بدور الراوى العليم الذي هو جزء من المشهد  
الشعري ، اذ يمهّد للحوار بصيغة الراوى بوجهين من الخطاب المباشر وغير المباشر واسلوب  
الحوار في النص اسلوب حوار حقيقي .

وفي قصيدة (زيارة . . . (٢) نجد ان بناء النص هو بناء حوارى اذ يبدأ النص به  
وينتهي به :

جرسُ الباب يقرعُ . .  
يفتحه :

- مرحباً  
تمرّ التحيّة بين اصابعه ،  
فيردّد في قلق :

- مرحباً . .  
تتيسّمُ زائرة الليل في إلفه  
وتقولُ له ، وهي توميءُ :  
- موجودة ؟



يتردد :

- طبعاً

تلوح له جثة امرأة في العراء

ويسمع صوت بكاء

- اذا كان يمكن . .

- يمكن . . . فلتدخلي . . .

سوف اوقفها . .

- ابدأ . . خلها . .

- لحظة واحدة . . .

يرتقي مسرعاً سلم البيت

يدخل في غرفة النوم . . .

يتوقف قرب السرير . . . رويداً . . .

ثم يرجع ادراجهُ

يجد الباب منفرجاً

والحديقة فارغة . .

- ايه ايتها الزائرة (١)

يقدم النص مفتحاً ايّاعياً حركياً من خلال فعلي القرع (يقرع) (يفتح) ، ويقوم الشاعر

مقام الراوي العليم (راوي خارجي وداخلي للحدث) ، اذ ان كاميرته الحكائية تمتد خارج احداث

النص وداخلها .

يبدأ الحوار بتحية الزائرة فيتواصل معها (الطرف الثاني) بالتحية ، ويتواصل الحوار

بالسؤال والجواب ، لكن الطرف الثاني تنعكس حالته من خلال الحوار الذي يتسم بانه خاطف

وسريع ، اذ يعكس عدم التوازن بين الشخصيتين المتحاورتين ، فيبدو الحوار متأزماً ومعقداً

لذلك نجد ان لغته برقية ومختصرة .

الافعال ( يرتقي ، يدخل ، يتوقف ، يرجع ، يجد ) تنمو نمواً سريعاً ، اذ يقوم الشاعر

الراوي بتسريع الفعل الشعري دليلاً على الرغبة في ابقاء فضاء الحوار قائماً في محاولة

لاختزال الحدث قدر الامكان .

شعرية القصيدة تظهرها الخاتمة ، عبر ظهور صوت الطرف الثاني وهو يحاور ذاته .

اما الاسلوب الاخر من اساليب الحوار فيتمثل في قصيده (حبة قمح) :

(١) الديوان / ٢٢٢ - ٢٢٣ .

تكونين جارتنا ،

حلماً ،

واصونك

من يوقظ امرأة خلف شباكها ؟

فالمسافة ، لمت ملابسها ،

وقالت : اروح ؟

..... حزين لأنني سكت .....

لأنك اطرقت .....

- انت تحب العصافير ؟

- لا ....

سكنتنا الحديقة في صمتها ..

تركت مقعدين من الظل .....

..... كانت حقيبتها بيننا ،

قطعة ، شعرها اسود ..

قلت : من ذا يعلمها الصمت بين حبيبين ؟

- ها ؟

كبرياء لعينيك ، حين احبك ..

حين تريدان . مبهمه ..

والمسافة تعري ،

وتاخذ بي ، من يدي ،

نقطة فوق سررتها .. وادافع ..

ما انت جارتنا ،

والحديقة فارغة

..... سقطت قطرة فوق شعرك ..

- ها ؟ ما نقوم ؟

- بلى .....

وسكننا ..

.....

.....

تكونين مبهمه ،



بين عينيك ، والصمت ،

حبة قمح . . .

ترى أينما يتكبر فيه الفضول ،

ويسلبه ، كل الفاظه ؟

يا حبيبة : إن الكلام فضيحتنا . .

.....

..... وحزين لاني سكت . .

حزين لان يدي سكنت فوق قطتها

- ماتريدين ؟

- ها ؟

قطرتان من الصمت .

ماتت حقيبتها في يدي . .

..... وحزين لاني تكلمت . .

كل الاصابع كاذبة . .

فأي التعابير يصلح للحب . .

لو . . .

مرة واحدة .

وليكن حلماً :

أن تصير الحروف اصابعنا . .

- انتظرين ؟ تعود العصافير ؟

- لست أحب العصافير

- تأتي الظهيرة ؟

- إن الظهيرة كذابة . . !

- كم الساعة الآن ؟

- عشرة . .

..... وكنا نفث عن قشة ما . . . (١)

اسلوب الحوار في (حبة قمح) حلمي متصور ، اذ يقوم الشاعر بتأسيس فضاء الحلم ثم يطلق (القصيدة / الحكاية) داخل هذا الفضاء .  
 الشاعر الراوي هو طرف الحوار الاول ، اما الطرف الثاني هو (جارتنا / الحلم) ، يقوم الطرف الاول (بتقويل) الطرف الثاني ، اذ على طول النص الشعري نلاحظ هيمنة الطرف الاول من الحوار وجعل الطرف الثاني تابعاً له ومستجيباً لطموحاته واحلامه .  
 الحوار بشكله التركيبي القائم على السؤال والجواب ، يدخل في خمسة مفاصل من

القصيدة ويتسم بـ :

أ - الاختزال الشديد .

ب - الانقطاع .

ج - الصمت والحيرة .

د - هيمنة الطرف الاول ومركزيته في فضاء الحوار .

كل هذه السمات هي ما يتمخض عن الصورة الحلمية التي شكلت البناء الفني العام للقصيدة ودور الحوار في النص .

في قصيدة (حوار عبر الهاتف) اسلوب الحوار يعلن عنه العنوان وتكمن شعريته في انقطاعه :

- هلو

- يا هلا

- هلا تبيّنت صوتي ... ؟

- اجل ... كن على حذر ...

- لاتخافي ... انا اتكلم في التلفون العمومي

- اخطات

- لكنني ...

- ابدأ ... انهم

- اسمعي ...

- هلو ... انني .

- يا حبيبتي اسمعيني ؟

- اصرخي ... لست اسمع ...

- ماذا تقول ؟

- احبك



## ينقطع الخط<sup>٢</sup> صمت<sup>١</sup>

اسلوب الحوار هاتفي غير مباشر شعريته في انقطاعه اولا ، وفي استخدام وسيلة اتصال الية لتحقيق للمتخاورين رؤية بصرية متبادلة (حوار سمعي فقط) .

الحوار في النص حوار متواصل بالرغم من انه على المستوى الاجرائي (شبه منقطع)، اذ ان طرف الحوار الاول وهو (الرجل) يسعى الى تحقيق هدف معين من الاتصال ، وهذا واضح من كلمة (احبك) اذ يتركز الثقل الدلالي للحوار في تلك الكلمة .

لغة الحوار سريعة مختصرة توحى بالبعد ، اذ يشعر المتلقي بالبعد المكاني وصعوبة الايصال وعدم السمع وخوف الطرف الثاني وتوتره ، وصعوبة استيعابه للخطر الذي يحيط به ، فهناك حضور ثالث مناوي يتدخل غيائياً ، وذلك من خلال المفردات ( اجل كن على حذر ، اخطات ، ابدأ . . انهم ) .

شعريته في الصمت الذي يغطي النص بعد ( انقطع الخط ، صمت ) .

## - الديكور - لغة وصورة -

الديكور مصطلح غربي يعني (التزيين) Decoration ، واحاله (معجم المصطلحات المسرحية)<sup>(١)</sup> الى مصطلح (المناظر scenery) ، وحدده بـ " القطع التي يقام بها مشهد واقعي او خيالي او واقعي وخيالي معاً فوق خشبة المسرح ، من خشب وقماش ورسوم ، وتتصل المناظر بمضمون المسرحية ، وتصميم المناظر مدارس كثيرة الان "<sup>(٢)</sup> ، وتهض فكرته الفنية الاساس على الافادة القصوى من المكان ، والديكور هو عنصر ملازم للمسرح على وجه الخصوص بمثابته " اخراجاً مكانياً - هندسياً وتعبيرياً لها "<sup>(٣)</sup> ، فيضفي ملامح خاصة تبرز من خلاله امكانية اتصال القضية المعروضة ، وقد يكون الديكور عنواناً آخر للعمل المسرحي يعمل بمثابة دلالة ثانية بصورة اوضح من الدلالة الاولى (العنوان الاول + العنوان الثاني) .

تميز المسرح عن غيره من الفنون بأنه " شكلٌ صوريٌّ وحركيٌّ وصوتيٌّ تنتظم علاماته في نسج اصطناعي شامل "<sup>(٤)</sup> ، فالتشكيل الصوري هو الديكور الذي ينطق به المكان ، اذ هو ليس مجرد قطع اثاث معينة ومختلفة الحجم والاشكال او لوحات صورية او غطاء (للكواليس) بل هو بناء وضع كُلفق متطلبات فنية ، وضع بشكل او باخر لاضفاء لمسة جمالية ونفعية ، تساعد المتلقي في تقمص فضاء العمل .

ان " الديكور اصبح اقتراحاً علامائياً يقدم للمتلقي ، لكي يملأه بخياله ويتخلى عن نظراته الى العالم "<sup>(٥)</sup> ، وهذا الاقتراح العلاماتي البصري المكاني يشكل حضوراً اوسع في العرض من غيره ، فهو مدعاة الى التواصل مع العمل والمتابعة والتفاعل ويمثل اضاءة مركزة على العمل اذ انه " امتلاءً نفسياً وواقعياً للمكان الحدث "<sup>(٦)</sup> .

وجدت القصيدة الحديثة في الديكور وسيلة جديدة لتطوير عملها الشعري اذ بإمكانها تحويل المفردة الشعرية الى صورة من خلال وضعها في مكان من مسرح القصيدة (الورقة) ، لتخلق احياء بصرياً ودلالياً يعمل عمل الديكور .

استثمر الشاعر الحديث كل ما امكنه من طاقات الخيال ، للانتقال بالقصيدة من حالة التعبير اللغوي الى حالة التعبير المشهدي ، فمن اولى مهمات الخيال " جعل ادراك الاشياء

(١) معجم المصطلحات المسرحية / سمير عبد الرحيم الجليبي / ٢٠٧ .

(٢) نفسه / ٢٠٧ .

(٣) مجلة (الاقلام) جماليات الديكور المسرحي / ياسين النصير / العدد ٢ / ١٩٩٠ / ٤٤ .

(٤) مجلة (افاق عربية) / نحو منهج سينمائي في النقد المسرحي ، الخطاب النقدي والحداثي / العدد ١٠ / ١٩٨٩ / ٩٣ .

(٥) مجلة (افاق) ، حول مفهوم المكان في المسرح الحديث ، سامية احمد اسعد ، العدد ٢ ، ١٦١ .

(٦) مجلة (الاقلام) ، جماليات الديكور المسرحي / ياسين النصير / ٥٢ .



بالنسبة لنا ممكناً أذ بدونه لا يكون لدينا سوى مجموعة من المعطيات الحسية التي لا معنى لها<sup>(١)</sup>. فالشاعر في صراع دائم محاولاً إيجاد محاضن شكلية جديدة تزيل هذا الصراع والتوتر، وخلق خيوط وصل بين كل الأشياء من اعداد ومختلفات من عناصر مغايرة للعناصر الأخرى قريبة كانت أم بعيدة ، وكان الديكور معطى أو خيلاً آخر من خيوط التواصل بين الشعر ومعطيات المسرح ، اذ يعد انتقالاً شكلياً من انتقالات القصيدة الحديثة حاول فيها ان يطابق بين الصور المرئية والصور العقلية حتى يزول توتره النفسي<sup>(٢)</sup> .

تعد اللفظة الديكورية في العمل الشعري نقطة تحول لمرض مركزيتها في النص ، كعمل المصباح الضوئي في نشر انارته على ماحوله/لظهار وابرار الاماكن الخفية المظلمة ، ولكل نص شعري مركزية دلالية معينة تمثل شعرية لا يمكن الكشف عنها الا من خلال تلك البؤرة المكانية ، وهي تولد دلالات أخرى لا حصر لها في النص ويتحدد هههم البؤرة النصية من ان " للمكان البؤرة في النص الادبي ، او في اي نص معرفي اخر من انه المكان المولد لبقية امكنة النص وفعاله ، والمكان الذي يخلو من بؤرة مركزية مولدة مكان فارغ من المعنى"<sup>(٣)</sup> ، ولهذا جاءت الافادة من الديكور - لغة وصورة - في النص الشعري من وعي وادراك بمستوى عال من الفهم باهميته في ولادة شعرية من ذلك المركز او البقعة نفسها (الديكور) فهو بناء نص ذكياً وجهين ، وجه في اضاء جمالية تشكيلية بذكر المفردة الديكورية ، ووجه آخر نفعي وظيفي يؤدي دوراً في توليد شعرية في النص ،

ولعل توظيف الديكور في بناء القصيدة كان من النماذج الواضحة في قصائد يوسف الصائغ ، لاسيما وهو الشاعر الذي جمع بين الشعر والمسرح ، فكان ذلك سبباً في وضوح معالم جديدة وبارزة في نصوصه الشعرية ، اذ يسعى الصائغ الى مسرحية اللفظة الشعرية ، من اجل ان يضع الفاظاً شعرية معينة في اماكن محددة من بياض الورقة ، تعمل عمل الديكور ويشع ثباتها النسبي مزيداً من الايحاءات والدلالات .

ربما يكون اقرب نموذج يمثل توظيف الديكور شعرياً في قصيدة (مقدمة اولى لزمان

المحبين ) :

ما تبقى

هو الحب . . .

(١) مجلة (المعرفة) ، الصورة في النقد الادبي / عبد القادر الرباعي / العدد ٢٠٤ / ١٩٧٩ / ٣٦ .

(٢) مسائل في الابداع والتصور / جمال عبد الملك / ٥١ .

(٣) مجلة (الاقلام) جماليات الديكور / ياسين النصير / ٤٩ .

هذا . . . رهاني الأخير . . .  
زهرة تان ، على القلب ،  
ذابلتان  
وسبع شموع  
تتير الضمير . . .

وانتم  
خذوني بطيبة قلبي . .  
فإن المحبة ، طيبة القلب  
والشعر مغفرة . . .  
وزمان المحبين . .  
جد قصير . . . (١)

يبدأ النص بصوت الراوي باعلان نتيجة ما انتهى به (زمان المحبين) وينطوي الكلام على إحياء بأن الصوت مرتفع آت من بعيد معلن عما آل إليه الحب .  
( زهرة تان . . . ذابلتان . سبع شموع . . تتير ) . ال ( زهرة تان ، سبع شموع ) تمثلان صورتين خارج البنيان الفعلي للقصيدة ، فوجودها اسمي داخل بناء النص .  
لغة الصورتين لغة عددية ( اثنتان ، زهرة تان ، سبع ) تعملان في القصيدة عمل الديكور في العرض المسرحي ، إذ ان وجودها يبدو كأنه لا يتدخل تدخلاً فعلياً في المشهد الشعري ، لكنه مفردة ديكورية مهمة تضيء من طرف خفي مظهراً معيناً من مظاهر القصيدة .  
يوجه الراوي صوته بضمير الخطاب ( انتم ) ، الى من يمتلكون ( طيبة القلب ، والشعر ، والمغفرة ، وزمان المحبين ) فهنا تمثل ( الزهرة تان ) الراوي + المروي له ، وتمثل ال ( سبع شموع ) الراوي ، المروي له ( الحب . وطيبة القلب . والشعر مغفرة ، وزمان المحبين )  
وفي قصيدة (موت المنزل) يكرس عمل الديكور في المشهد الشعري فيقول :

ومن بعد موتي . . .  
نظرت الى جسدي . . .



وبكيت . .

ارى جثة امرأة ،

رافقتني ثلاثين عاماً . .

ارى منزلاً عشت فيه

يموت ،

وما زال مني به ،

دمية للطفولة ،

ثوب مراهقة ،

قطة . .

وردة في كتاب . .

. . . رسائل حب مخبأة

بعد موتي . .

تطلعت في جثتي . . وحزنت ،

رأيت على شفتي كلمة

لم تتم . . .

انحنيت . .

مددت يدي . .

ومسحت على شفتي . .

ومضيت . . . . (١)

النص يبدأ مباشرة بتحول سردي من الحياة الى عالم الموت ، يتمثل النص بأنه نص متخيل ، اذ بعد موته (الراوي) يروي كيف أصبحت بعدها (بعد موتها) فهو يقوم باعطاء وصف مفصل (للرأة) التي يرى جثتها وهو في الوقت نفسه يرى جثته ، وهو هناك في تلك النقطة يكرس معتقداً سائداً بأن الروح بعد الموت ترتفع الى السماء ، لكنها تبقى تدور حول الاماكن والاشخاص التي تحب ، ويمكن ان ترى الجسد الذي كانت تسكن فيه ، وبهذا نجد انه على علاقة وثيقة بالمكان (المنزل) اذ حاول انسنته وتشخيصه ووصفه بأنه (يموت) اي ان غياب اصحابه ادى الى غيابه .

يتضمن النص مفردات ديكورية تكون صورة كاملة للمشهد الشعري ، وهي مرآة عاكسة لطبيعة الحياة وموضوع النص وهي (ثوب، قطعة، وردة في كتاب ، رسائل حب مخبأة) ، اذ انها جميعاً تمثل ديكوراً انثوياً يسلط الضوء على المشهد الشعري ، وكذلك فهي مفردات باثة (رمزية خارجية) كل واحدة منها تعود الى مرحلة معينة من مراحل عمر الشخصية (المرأة) .

لو عدنا الى المفردات جميعها في اللوحة او جدنا ان كل مفردة هي صورة بحد ذاتها ، ومجموعها صور يمكن من خلالها تخيل المكان وكيفية وضع تلك الاشياء وتوزيعها .

السطر الاخير يمثل دلالة النص كاملة.

وفي قصيدة (موت الكرسي) نجد ان المفردة الديكورية قد استلهمت شعريتها واضلعت حول النص من خلال مفردة (الكرسي) .

كرسي ،  
خشبي ،  
منسي . . عند الباب  
مفتوح الكافين  
يتطلع للعالم باستغراب . .  
مرت سنتان ،  
والكرسي الخشبي لدى الباب



مشلول الكفين . .  
مكسور القدمين . .

.....  
أول امس . .

اغمض عينيه الكرسي . .

ومات . . (١)

تتطوي القصيدة على مضمون قصصي ، اذ ان الموضوع هو حكاية شعرية وتنهض  
بمجلها على معالجة (وحدة ديكورية) وهو (الكرسي) ، الذي يمثل بؤرة التمرکز الشعري ، اذ  
ان محاولة انسنته وتشيخه تكون ممكنة ، اذ انه (منسي ، مفتوح الكفين ، يتطلع . .  
باستغراب )

يمر النص بمرحلتين من التحولات وهو تحول شعري زمني (مرت سنتان ، اول امس) ،  
اذ انها تنتقل بالمشهد الشعري من مرحلة الى اخرى ، ومن صورة معينة الى اخرى ، اكثر  
توتراً وتغيراً من السابقة ، اذ كان (مفتوح الكفين اصبَح مشلول الكفين زائداً مكسور القدمين  
اغمض عينيه و مات ) يتلاشى الديكور الذي اختلط بالمشهد الشعري واحتله ، ليُخلَى  
المشهد الشعري من المفردات الديكورية بتلاشي الكرسي (موته) .

وفي قصيدة (باختصار) التي حققت من خلال عنوانها فعلاً اجرائياً على مستوى مساحة  
النص موضوعياً :

الليلة ،

كان الكابوس ،

مختصراً جداً . . .

مائدة . .

وزجاجة خمر .

وثلاث كؤوس . . .

وثلاثة أشخاص ،

من دون رؤوس . . (٢)

يبدأ النص بذكر زمان الكابوس ، وهو هنا اسلوب حلمي / سلمي ، ومساحته الزمنية  
مختصرة وضيقة جداً .

( مائدة ، زجاجة خمر ) مفردات ديكورية محايدة ، لا تحقق للمشاهد الشعري شعور  
صورة بسيطة تقليدية ، ولكن الانعطاف التي تحدث في المشهد الديكوري وتنتهي حيادية  
صورته هي المفردة الديكورية الثالثة ( ثلاثة اشخاص من دون رؤوس ) ، اذ يتحقق للنص  
شعرية واضحة تبين فضل الديكور في تحول مستواه الشعري .



## - تعدد الاصوات

الشاعر الحديث يشكل صورته بقدر عال من الحرية ، ويضيف إليها ما يراه كنيلاً بأن يعبر عن موضوعه ، وهذا ما وجدته في عناصر المسرح المتعددة منها (تعدد الاصوات) ، الذي هو وجه آخر من وجوه الدراما ، وتعدد الاصوات من التقنيات الحديثة التي فطن إليها الشاعر الحديث ، وراح يدغم بها قصيدته لينتقل بها شكلاً ووظيفة الى مراحل متقدمة من الاداء الفني، ويعد ذلك من انجازات القصيدة الحديثة التي سعى فيها الشاعر الى " اغناء التكنيك الشعري بعناصر جمالية لم تكن شائعة ، اذ عرف الشاعر الافادة الجادة من معطيات فن المسرح والقصة لاغناء الشعر ، فاتجه للتوظيف ~~في~~ الحوار والحوار الداخلي وتعدد الاصوات " (١) .

ان اقتراح الشاعر في التقرب من الدراما لم يكن اقتراحاً محدوداً لايعي معناه ، بل انه اقتراب واع بشكل غير محدد لسبر اغوار الدراما بكل تفاصيلها وعمقها ، وذلك لخلق لون جديد في العمل الشعري يكشف عن جمالية الاسلوب ويوسع من شعريته وطاقته التعبيرية ، فخلق اصوات " مختلفة في داخل العمل الفني الواحد هو ابسط صور الدراما " (٢) ، لاسيما ان الموقف الدرامي في القصيدة يقوم على الصراع الذي يبدا وينمو ويتطور ، ومحاولة الكشف عن هذا الصراع وتحديد قيمته وحجمه داخل بناء العمل الفني ، يمكن خلقه من مجموعة الاصوات في النص الشعري .

ان تعدد الاصوات في العمل الشعري يعني ان يظهر اكثر من صوت في القصيدة ، اذ يتميز كل صوت عن الاخر بميزات معينة سرعة وبطاً وهذوءاً وارتفاعاً وانخفاضاً ، وهو يعبر عن الشخصية والموضوع النصي ، ولكل صوت من هذه الاصوات فلسفته واسلوب ادائه ووظيفته ، وقد عرفت القصيدة اصواتها الكبرى المؤلفة للانواع الشعرية المعروفة فـ " الصوت الاول هو صوت الشاعر عندما يتحدث الى نفسه فقط (الموقف الغنائي) ، والصوت الثاني هو صوت الشاعر عندما يخلق شخصيات متخيلة تدير حواراً بينها (الموقف الدرامي) ، اما الصوت الثالث فهو صوت الشاعر عندما يتوجه الى جمهوره (الموقف الملحمي) " (٣) .

اما محاولة الشاعر ادخال اصوات اخرى في العمل الشعري ، ~~بمهي~~ ~~تغير~~ ~~سعي~~ الى خلق مركزيات اخرى في النص تكشف عن تجربته بشكل اكثر تطوراً ووضوحاً ، فهو " يطرح الاصوات المتعددة التي ينمي كل واحد منها الحدث وينمو به شعرياً " (٤) .

(١) دير الملاك / ٢٣ .

(٢) وثبقى الكلمة / صلاح عبد الصبور / ٦١ .

(٣) مجلة (الاقلام) ، سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية / احمد عز الدين / العدد ٢ / ١٩٧٧ / ٣٩ .

(٤) الاصابع في موقد الشعر / ٩٦ - ٩٧ .

ان العمل الشعري الذي يدخل في بناء شكله تعدد الاصوات يتميز بعدد مرات ارتفاع  
النسج النصي وانخفاضه ، اذ له ميزة ايقاعية موسيقية تضيف على النص جمالية سمعية ،  
وبهذا فان " كل انجازات الفنون المختلفة يمكن ان تتقارب و تختلط ويؤثر بعضها ببعض في  
محاولة لخلق نسيج جمالي جديد ومتطور " (١) .

ويوسف الصائغ من الشعراء الذين اجادوا في توظيف عنصر تعدد الاصوات ، من  
خلال ولعه بعنصر الحوار اولاً ، ثم من خلال خلق صوت آخر داخل شخصية الشاعر نفسه ،  
واستدعاء اصوات من الخارج لخلق شخصيات اخرى تمثل مرآة عاكسة للعمل الشعري ،  
فتأتي " قصائد متنوعة النغمات متعددة الاصوات متدرجة الجرس والنبرات " (٢) ، وهو يستثمر  
في هذه التقنية بالدرجة الاولى الطاقة الدرامية اذ " ان تعدد الاصوات في قصيدته يلعب دوراً  
كبيراً في بناء الحدث الدرامي وتصعيده ، فهذه الاصوات اذ تتعدد وتتقاطع فانها تسهم جميعاً  
في النهوض بكثافة الحركة الدرامية ، واكمال زواياها وظلالها ، للوصول بها الى اكبر تأثير  
ممكن " (٣) ، وللكشف عن مدى افادة الشاعر من اسلوب تعدد الاصوات لابد من الدخول الى  
عالم القصيدة والكشف عن عناصرها ، ويعد نموذج قصيدة (سلحفاة) من النماذج التي تهيض  
في تكوين شكلها الدرامي - الشعري على وجود اصوات متعددة تتردد في اجواء القصيدة :

دخلت سلحفاة الى بيتنا . .

فاضطربنا . . .

قالت امراتي :

- اخرجوها . .

قالت امرأة الجار :

- بل اقتلوا . .

قالت الخادمة . .

قال شيخ المحلة . . .

كثر القول . .

واجتمع الناس . . .

والسلحفاة البريئة ،

(١) دير الملاك / ٧٦ .

(٢) مجلة (الاقلام) ، قراءة في شعر الصائغ / محمد مبارك / العدد ٩ ايلول ١٩٨٩ / ٥٨ .

(٣) دماء القصيدة الحديثة / علي جعفر العلاق / ١٣ .



نصغي إلينا

وتبكي على نفسها . . .

وعلينا . . . (١)

محور القصيدة الذي يدور حوله الحدث (السلفاة) ، اذ يظهر صوت الشاعر (الراوي) برواية الحدث الشعري وهو دخول السلفاة الى المنزل ، في الوقت الذي يكون معلوماً لدينا ان السلفاة حيوان مائي بحري ، فخيال الشاعر اوحى له بإمكان دخول السلفاة الى المنزل ، وقد يكون اختار هذا الحيوان قناعاً لقضية معينة لما يمتلكه من صفات البطء والخوف ، وكيف ان الناس اجتمعوا واخذ كل واحد منهم يقول الاجراء الذي يجب ان يؤخذ بحقها ، ظهرت هذه الاصوات مرتفعة ادت الى ارتفاع توتر الموقف الشعري .

القصيدة قصيدة صوتية منذ بدايتها حتى نهايتها اذ يقول ( اضطربنا ) وبعدها تظهر الاصوات التي تمثلها ( المرأة ، الجارة ، الخادمة ، شيخ المحلة ، الناس ) وهي منقولة على لسان الراوي ، الذي يعد صوتاً محايداً عن الاصوات الاخرى التي تسعى الى التمرکز حول بؤرة شعرية واحدة تمثل العنوان (السلفاة) ، وظهور صوتها في المشهد الشعري من خلال دلالة الفعل ( يبكي ) ، اذ يتركز فيها الثقل الدلالي للنص ، فالبكاء شعرية خاصة ولاسيما ان البكاء هنا على نفسها وعلى الجميع من حولها .

شعرية النص تكمن في التقاء صوت الراوي بصوت السلفاة اذ يظهر متعاطفاً معها .

وتتوزع قصيدة (حلم) بين ثلاثة اصوات :

حين رأيتك في حلمي

كان على كتفك ،

طفل . .

يبكي . .

قلت : احمل طفلك عني . .

فحملته . .

كان جميلاً . .

شعره ابيض كالثلج ،

وعيناه مغمضتان . .

وحين اخذته ،

صار يمص اصابعه . .

اذاك . . نظرت اليك

رايتك تمضين على عجل . .

وتذكرت بانك ميتة

فأفقت . .

الليل عميق . .

وعلى كفتي

طفل

يبكي . . (١)

موضوع النص يعلن عنه (عنوانه) ، اذ انه يقوم برواية الحلم الى الشخص الحلم ، وتظهر في النص ثلاثة اصوات ، صوت الراوي وهو يروي الحلم ، وصوت الطفل (العالى) ، وصوت المرأة (الحلم) المتخيل ، ويشترك بين الصوت الاول والصوت الثاني صوت (الطفل) ، الذي يشترك في لومعه نفسه بين الحقيقة والحلم . شعرية النص تكمن في ظهور الطفل في (الحلم والحقيقة) ، واختفاء صوت الحلم بعد اليقظة .

اما قصيدة (مساء عراقي) فهي نموذج اخر يمثل توظيف اكثر من صوت داخل العمل الواحد :

صور من المعركة . .

والمساء العراقي ،

بيت وديع . .

وظفلان . .

يستحضران دروسهما . .

وتلميذة ،

تخطط في دفتر الرسم ،

(١) الديوان ١٩٧-١٩٨ .



ذاهلة ،

صوراً مضحكة . .

- سيداع بيان جديد . .

يفتح البيت اذنيه ،

تشخص عشر عيون عراقية . . .

وتختلط الآن

رائحة الحرب ،

برائحة الخبز ،

والام ،

ترفع عينين حائيتين ،

الى صورة ،

معلقة في الجدار ،

وتهمس :

- يحفظك الله . .

تروح

تعدّ العشاء ،

على مهلها ،

وفي ذهنها ،

صور ،

تنتقيها

من المعركة . . (١) .

نقلت احداث هذه القصيدة كاميرا راو خارجية ، تصور المشهد الشعري من بعيد لمساء اقي محاط بنيران الحرب ، يمثل بيت وثلاثة اطفال وام ، يقوم كل من الطفلين بالدرس لطفلة بالرسم ، اذ يمثل هذا الوصف تمهيداً للمشهد الشعري العام .  
يظهر صوت شخص مغيب لم يظهر منه غير صوته ، وقد يكون صوت مشترك غير مدد وكأنه صوت كورس ، في حين يظهر صوت الام المهيمن محاوراً لصوت مسجون في برة صوت مؤجل لحين حضور الغائب .

وتقدم قصيدة (مريم) الكيفية الفنية التي تم بها مسرحية الصوت في القصيدة :

اعطيك اسماً ،

واحبك فيه ،

فقلولي رقماً يصلح للحب ،

وللكلمات الاطيب قلباً . . .

والسرّ المتردد بين اثنين . .

لا تأتني احداً للشفتين ،

انا من شفتي اُباع ،

وبالأسرار نصير حبيبين :

- هلو

- من تطلب ؟

- مريم . . .

- اخطأت . . هنا دائرة الحجز

- رجاء مريم . . !

- هذي مطبعة التحرير . . .

... خياطة حواء

... كنيسة أمّ الاحزان

- هلو . . .

... مريم

... مريم

... مريم

- سدّ التلفون . .

- احبك . .

هذا السرّ له ندم ،

يتقاطع في الأسلاك

فاخجل :

- من تطلب . .

- مريم

- أخطأت حبيبي . .



## مريم نائمة من فرط الحب . . (١) .

تقدم القصيدة بمقدمة سردية للدخول في الحوار الذي يدور بينه وبين حلمه المنشود (مريم) .  
 القصيدة الصوتية ترتفع بها الاصوات وتخفض بمستوى طلب الطرف الاول (الطالب) الوحيد المتكرر الداعي لجميع الاصوات باساليب استفهامية وتعجبية وطلبية التماسية ، وتتمو بنى النص وتتطور من خلال سبعة اصوات يتجول ، بينهم صوت واحد باحثاً عن صوت محدد، يتهرب من الحضور فيحاول الطرف الاول ، استدعاه للحضور رغماً عنه .  
 يتركز النقل الدلالي للنص في ظهور الصوت (مريم) (الهدف) ليختتم المشهد الشعري بالنجاح في استحضاره ، او بالعمل ميدانياً نيابة عنه .

# الفصل الثاني

## البناء التشكيلي واستنطاق

### شعرية اللون

١. الصورة الثابتة والصورة المتحركة

٢. التداخل الصوري

٣. حساسية اللون وشعرية ادائه

٤. تشكيلية الصورة



## ١- الصورة الثابتة والصورة المتحركة

تعد الصورة من أبرز عناصر الفن الشعري ، وتضاعفت أهميتها وخطورتها في القصيدة الحديثة ، إذ راح شعراؤها يتفننون في صورهم الشعرية ويذوعون فيها ، ومسحوا في سبيل ذلك إلى الافادة من معطيات الفن التشكيلي في اساليب بناء الصورة لاسيما في قلوبها الرئيسين الصورة الثابتة والصورة المتحركة .

ومما لا شك فيه ان للصورة دوراً فعالاً في بناء النص الشعري ، فهي تمثل " الجوهر الدقيق للغة الحدسية " (١) .

كان بناء الصورة المتحركة والثابتة من نماذج البناء الجديد ، وهو وجه من وجوه الاستعانة بجماليات فن الرسم ، إذ استطاع النص تأسيس عضوية جديدة بالصورة تستجيب لمطالبات الحداثة ، وذلك باتجاه تداخل الفنون حيث يتغذى كل فن على معطيات الفن الآخر . ان التداخل الذي حصل بين الفنين في الكثير من عناصرهما الفنية المكونة ، قاد الى " عدم التفريق بين الشعر والرسم ، وبين الصورة الثابتة على اللوحة والصورة المتحركة في بيت الشعر او الابيات الشعرية " (٢) ، إذ يمكن ان نجد في النص الشعري الكثير من اللفاظ والعبارات الناطقة والصامتة ، وهي تخلق ثبات الصورة الشعرية وحركتها في النص باكملة . الشاعر المبدع هو من تتوهج مخيلته بانواع الصور ، والذي يبحث عن الجديد دائماً ، ويقوم بالنقاط الاشكال واسباغ شيء من احساسه العالي عليها ، وتصوير احساسه باللحظة التي تداعى فيها الأفكار ، إذ " الحالة الخلاقة انما تهجم عليه بقوة حازمة مسيطرة فتتقضى على طرائق تفكيره المضاد وترفض التقولب بالقوالب المألوفة ، هنا تنشط الاحاسيس والفكر جنباً الى جنب ، يتشابكان ، ولايستطيع الشاعر التمييز بينهما ، فيضطر الى ابراز شكلها الموحد في لحظة من الاشرقة الخلاقة " (٣) .

فالصورة الثابتة والصورة المتحركة تأخذ كل واحدة منها صفتها من خلال فعاليتها ووظيفتها داخل كيان النص الشعري ، وكلما كانت الصورة اكثر انفتاحاً زادت وتائر حركتها ، وانتقلت من مرحلة نمو معينة الى مرحلة اعلى ، عكس الصورة الثابتة التي تعتمد في تشكيلها على عناصر تشكيل ثابتة ، ف " الصورة اذن نوعان يختلفان الاختلاف كله : صورة (نامية) وصورة (ثابتة) فالصورة الثابتة هي التي تحددت خطوطها فوقف نموها والمتعة التي تولدها في النفس نتيجة تأملنا لها داخل هذه الخطوط . . . وبالخطوط هنا اقصد المدلولات المباشرة

(١) مبادئ النقد الادبي / ريتشاردز / ٣٠٩ - ٣١١ .

(٢) الصورة في التشكيل الشعري / سمير علي / ٦٨ .

(٣) التجربة الخلاقة / ١٢ / ١١٥ .

للالفاظ ولذا كان للصورة الثابتة مدلول او معنى واحد ، اما الصورة النامية فهي التي لم تتحدد  
خطوطها ، وانما يتسع مدارها بطول تأملنا لها لاسيما حيث ترتبط بالسياق العام الذي ترد فيه ،  
واتساع المدار نتيجة للاشعاعات التي تشعها الالفاظ حولها او الايحاءات التي تثيرها ، وليس  
الصورة مصدر عاطفة الشاعر وروحه الحية (١) .

ونحن في هذا البحث انما نبحث عن القصيدة التي تمتلك لغة قادرة على بث روح  
الحركة او السكون في الصورة المكونة لها ، وهنا يأتي دور الشاعر وقدرته على اعطاء النص  
الشعري الطاقة القادرة على تحريك صورة النص او تثبيتها ، فـ " ليست الالفاظ في بساطتها او  
جلالها هي المحك ، ولكن الطاقة او العاطفة او الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي  
تحدد قيمتها " (٢) . بمعنى ان دور الشاعر في توليد الصورة الجديدة ، وعدوله عن انشاء  
صورة محددة فقيرة الطاقة وبسيطة المعاني ، هو الذي يساعد على خلق الصور وتطورها  
وهذا يأتي من وعي الشاعر في ادراك قيمة الثبات او الحركة ، بالشكل الذي يخدم طبيعة  
النظام الحركي في القصيدة ، فـ " ليست الحركة والسكون اقتحام وجود ممكن على الصورة ،  
او اضافة محمول معين لها بل هما ، صفة محيطة لها باستمرار وذلك من حيث هي اختزان  
ذاتي لواقعة بعينها يتعذر ان تكون الا في حالة حركة او سكون " (٣) . وهذا تأكيد ان حالتي  
الحركة والسكون صفتان لازمتان لواقعة شئ لاخرى وذلك قانون الطبيعة ، والشعر ايضاً يخضع  
بالضرورة لفعالية الحركة والسكون في تشكيل صورة .

الحركة هي عنوان الديمومة والبقاء ، وهي تمثل نبض كل شيء حي متغير ودليل  
وجود الأشياء واستمراريتها ، فهي " احدى مميزات الحياة الحية ذاتها ، ويعبر كل من الانسان  
والحيوان عن ذاته باستمرار من خلال الحركة " (٤) ، فالفاصل بين الحياة والموت هو ذلك  
النبض ، وهذا النبض هو الحركة ، والصورة الشعرية التي تتمتع بالحركة والنمو هي الصورة  
التي تثبت طاقتها ومعانيها بجوانب متعددة وتدفع بالقصيدة الشعرية الى التجدد والتطور ، لذلك  
فان الحركة في الصورة تعادل " الحيوية في الجسد ، بها تتمكن الصورة من المداومة على بث  
نورها باتجاهات مختلفة ولازمة مختلفة دون ان تفقد توجهها في لحظة ما ، لانها مرتبطة  
بحركة الانفعال التي تتنازع مشاعر المبدع " (٥) .

(١) دراسات في الشعر والمسرح / مصطفى بدوي ٢٥-٢٦ .

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه / ٨٩٠ .

(٣) مقالات في الشعر الجاهلي / يوسف اليوسف / ٣٠٨ .

(٤) مجلة (الثقافة الاجنبية) ، تقنية افلام الصور المتحركة / جون هالاس / ت : د . عبد الوود محمود العلي

/ العدد (١) ١٩٨٦ ص ٩٢ .

(٥) الصورة الفنية في شعر البياتي / عبد الستار عبد الله صالح / رسالة ماجستير / ٩٥



الصورة المتحركة هي عملية تقجير وتارة في حياة النص ، إذ "تعمل على رفع درجة المسكونة في العناصر الداخلية المتعارضة والمتجسدة داخل النكوين الفني الواحد ، وكل ذلك يؤدي إلى الثبات والمغايرة والتي قوة التقجير في النهاية (٢) ، لذلك تبدو حركية الصورة من خلال طرح التناقضات الجادة وتقجير ثنائية التشابه والاختلاف والمطلب والالجاب من أجل خلق مادة الصورة غير "التفاعل والاستجابة بين الشيء ونقيضه ، دون النقيض لا توجد شعة حركية . . . . لذلك فإن التناقض في صورة القصيدة ليس حياً لهذا بل هو ضروري تعاملاً ضمن ديناميكية الحياة" (٣) .

يمكن ان يكون (الفعل) هو المحرك الاساس للصورة ، فوجود الفعل في القصيدة دليل لقيام بعمل متطور ومتغير ، وهو وجه من وجوه الحركة في الصورة ، وان "افتقار الصورة إلى الفعل يسلبها دون شك الطاقة على الحركة ويكسبها نوعاً من المسكون (٤) ، فالفعل "مسؤول عن ارتقاء الحركة في الصورة او ثوثرها (٥) .

اما الصورة الثابتة فهي معروفة في الشعر العربي ، لذا انها مجرد تعثيل للموجودات . الصورة الثابتة هي صورة وصفية نقلية ، تنزع إلى نقل الموصوف وادخاله في قالب ، يعمل على تحديد الصورة داخل حدود ثابتة ، غير ان هذا الثبات اذا كان ضمن متطلبات البناء التشكيلي للنص ، فإن الصورة الثابتة هنا "نمط من انماط التقجير التي يفيد منها الشاعر لتحقيق تواصله مع العالم الموضوعي ، وهي على الرغم من طبيعتها النقلية ليست قاصرة عن ابراز حالة شعورية ، فرضت على الشاعر ان يقدمها بهذا الشكل الذي يصف المسكون بالجمود لكنه يحوي على وجود حي (٥) . يأتي الثبات من حالة الاطمئنان التي يقدمها الشاعر في النص الشعري ، وافتقاد التناقض وتساوي الحالات وثبات الافعال ، وانحصار الحالة الشعرية خارج الذات الشاعرة ، ، وعدم محاولة اسباغ شيء من روح الداخل ، كل هذه هي عوامل مساعدة على جمود الصورة وثباتها فـ "اذا كان المشهد جامداً تجمدت الصورة في اللوحة الفنية ، فالشاعر هنا مصور يعني بالشكل الخارجي دون الالتفات إلى ما في صميم هذا الشكل من علاقات خفية" (٦) .

(١) فلسفة الادب والفن / كمال عيد / ١٤٣ .

(٢) دراسات نقدية في الادب الحديث / عزيز السيد جاسم / ٥٩ .

(٣) الشعر الحر في العراق / يوسف الصانع / ١٨٣ .

(٤) المصدر نفسه / ١٨٥ .

(٥) الصورة الفنية في شعر البياتي / عبد الستار عبد الله صالح / ٨٥ .

(٦) الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع ابي نواس / ياسين عساف / ٢٤ .

استطاع الشاعر يوسف الصائغ ان يوظف هذا النوع من الصور في قصيدته الشعرية ،  
ويمكن في ذلك من دمج لغة الشاعر بريشة الرسام ، وقدم لنا كرنفالا صوريا تتنوع فيه  
الصور، وتنتقل من الثبات الى الحركة وبالعكس بأسلوب رشيق ومعبر .  
شعر الصائغ حافل بالصور التي تعتمد اسلوبا بنائيا ثابتا ومتحركا ، ففي قصيدة (قبله)  
تأتي الصورة الشعرية متمثلة لصورتين معا (الثابتة والمتحركة) :

نقطة من دم الذاكرة  
لمعت في الضمير  
رسمت دائرة  
حول طفل صغير  
يلاحق في نومه ،  
نحلة مأكرة

.....

ضحك الطفل . .

مد أصابعه ،

اختلجت نحلة النوم في الشبكة  
ضحك الطفل ثانية . . .

امسك النحلة الحائرة . .

لسعته . . . . . بكى . . . . .

فتهدمت الدائرة . . (١) .

تتمثل مظاهر الصورة الثابتة من خلال تسكين اواخرها الجمال الشعرية ، ملامح الصورة  
توحي بأنها صورة مرسومة ، اذ تحاول اعطاء صورة خارج تحولات الفعل الشعري وتوتره ،  
فكل من الألفاظ ( الذاكرة ، الضمير ، دائرة ، صغير ، مأكرة ) نجد لها تذبذب في صورة  
اللوحة، لتتحول بالصورة الى الصورة الاصلية المركزية للنص وهي الصورة المتحركة بفعل  
منظومة الافعال الحركية ( ضحك ، مد ، اختلجت ، امسك ، لسعته ، بكى ، تهدمت ) ، اذ  
تساعد على بعث الحركة في الصورة . الفعل الاخير ( تهدمت ) هو الذي يقوض اركان  
الصورة الثابتة ويلحقها بالصورة المتمركزة / صورة القصيدة الاصلية .



وفي قصيدة (جمعة الأموات) يلجأ الشاعر الى تكرار الالفاظ المعنوية ايعطي للصورة بعداً شعرياً يسهم في تجسيد الحالة النفسية للشاعر .

اليوم ، جمعة الاموات ،  
سوف يخرجُ الناسُ ،  
الى القبور

قومي معي . . .  
نبكي على قبرك يا حبيبتي . .  
وحينما ، يتعبنا البكاء  
نترك عند القبر ،  
اكليلاً من الزهور . . (١)

عنصر الصورة الرئيس (القبر) ، اذ ان المفردة بحد ذاتها جامدة تفتقر الى الحياة ، وهذا ما يدعونا الى القول ان القصيدة تحمل مستويين من الصورة مستوى الثبات وذلك من خلال استدعاء الصورة الثابتة الماثلة في ذاكرة الموروث الشعبي ، اذ انها تقليد معروف وسائد في الذهاب لزيارة القبور .

يحدث تحول في المستوى الثاني من الثبات الى الحركة ، من خلال محاولة تحريك الصورة لبعثها من داخل السكون ، وذلك عبر الافعال ( تبكي ، يتعبنا ، نترك ) ، هنا محاولة استحداث صورة متحركة لخرق ثبات الصورة الاصل .

وفي قصيدة (غرق) تشتمل القصيدة على ثلاث صور تنحصر الصورة المتحركة بين صورتين ثابتتين :

سيدتي عارية في البحر . .  
تسبح كالنجمة عند الفجر  
لما رأتي سترت جسمها ،  
بالزبد الازرق . . . .  
لما رأتي اختلج الزورق

سَيِّدَتِي تَغْرُقُ  
تَغْوِصُ فِي اللَّذَّةِ حَتَّى الْقَعْرِ . .

لِلْحِظَّةِ يَخْتَلِجُ الْمَنْظَرَ . .

سَيِّدَتِي عَارِيَةٌ فِي الْقَبْرِ . . . (١)

الصورة الاولى ( سيدتي عارية في البحر ) صورة وصفية ، تقوم بوصف مشهد السيدة  
وكيفية وضعها في البحر وهي عارية ، وهي منقولة لا تتدخل فيها اي ملامح غير الملامح  
الاصلية الواقعية للصورة .

تهياً الصورة المتحركة ابتداءً من الفعل ( تسبح ) ، هنا نجد ان الصورة انتقلت من  
ملامح الثبات الى الحركة والتغيير ، وذلك بدخول خيوط منسوجة فكرياً في الصورة اذ شبهها  
في سباحتها كالنجمة في الفجر ، وهو تشبيه ينطلق بالقصيدة الى مستوى الحركة ، وتتعاقب  
الافعال الحركية التي تعد خيوطاً تحاول تحريك الصورة ( سترت ، اختلج ، تغرق ، تغوص ،  
يختلج ) .

( للحظة يختلج المنظر ) عبارة تحاول حصر كل ما تقدم من الصورة ووضعها في  
اطار الحركة ، اذ ( يختلج المنظر ) لوحة او منظر مرسوم تمتد فيه الحياة ليشتمل على احداث  
الصورة باعلى مراحل توترها ، وبما يعزز حركيتها في المشهد .

اما الصورة الاخيرة التي تمثل الصورة الوصفية الاخرى ، وتبدو اكثر جموداً وسكوناً ،  
( سيدتي عارية في القبر ) فانها تشكل صورة يغلب عليها طابع الغياب ، اذ ان ثباتها ثباتاً  
غائبياً .

لوجود الصورة المتحركة بين صورتين ثابتتين هو محاولة لبعث ثبات الصورتين  
وخرقه . x

وفي قصيدة ( استرخاء ) ينطوي العنوان على صفة حركية بطيئة تقترب كثيراً من  
الثبات:



الدنيا غائمة . .  
 وحبيبة روعي نائمة  
 والقهوة فوق النار . . .  
 يختلط الآن شميم الحب ،  
 بعطر القهوة ،  
 وهي تفور ،  
 ورائحة الامطار . . (١)

تحمل القصيدة مفردات الصورة الثابتة ( غائمة ، نائمة ) وتبدو الصورة جامدة وساكنة من خلال وجود اجواء الاطمئنان والهدوء التي تحيطها .  
 تنتقل الصورة الى مستوى الحركة من خلال الافعال ( يختلط ، تفور ) ، و ( رائحة الامطار ) ، اذ ان الفعل ( يختلط ) دليل على الحركة ، و ( تفور ) يقلب صورة القهوة صورة بصرية وشمية ( عطر ) ، بانتشار بخارها في جو الصورة ، والثانية ( رائحة ) اي ان الامطار تساقطت وتحركت حبيبات الامطار بحركة عمودية من الغيوم الى الارض ، كل هذه المفردات المتداخلة فيما بينها نقلت الصورة من حيز الثبات الى حيز الحركة .  
 لعل انتخاب هذه القصائد وهي تمثل الصورة الشعرية وحركتها افضى الى اكتشاف اسلوبية خاصة يتميز بها شعر الصائغ ، اذ ينطلق في صياغة صورة الشعرية من ارضية تشكيلية ، تقوم على فهم دقيق لوظيفة الصورة (بنوعيتها) في اللوحة او القصيدة ، بدرجة عالية من الدقة والحساسية والمهارة .

- التداخل الصوري  
يحاول الشاعر الحديث اثره نصه الشعري الخ يوفّر له اكبر قسط من الفن والتأثير  
ويؤم باجتراف اساليب كثيرة لمضاعفة الاحتمالات الدلالية للنص وخلق تعددية في مستويات  
التأويل ، الا ان هذه الاساليب المجترحة يجب ان تتبع من داخل التجربة ، والتجربة الفنية لدى  
الشاعر هي التي تولد الاشكال ، وتنتقل بالقصيدة الى مستويات تعبيرية اعلى ، توفر لها شروط  
الفن الذي هو الغاية والوسيلة معاً .

والتداخل الصوري في القصيدة هو اسلوب من اساليب الفن الشعري الجديدة ، يرمي  
فيها الى ايجاد وخلق اكثر من صورة في العمل ، تداخل وتلاءم فيما بينها لتؤلف صورة النص  
الكليّة ، وذلك من خلال تداخلها بخيط يربط بينها ، مكونة عقداً منتظماً يعطي كل صورة  
جزئية استقلاليتها ، وفي الوقت عينه يوفر فرصة لتداخل هذه الصور في مشهد شعري  
متجانس .

يبني النص على اساس صورة كلية للنص ، تضم مجموعة صور متداخلة كاللوحة  
التشكيلية ، وهي تعبر عن موضوع يمثل عنوانها ، وتعبر عنه مجموعة من الصور داخل  
اطار اللوحة .

التداخل الصوري " مجموعة من الصور البسيطة المؤلفة ، التي تستهدف تقديم عاطفة  
او فكرة او موقف على قدر من التعقيد ، اكبر من ان تستوعبه صورة بسيطة ، فيلجا الشاعر  
انثذ الى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة او العاطفة او الموقف <sup>(١)</sup> وهذا الترتيب او التنسيق  
الصوري داخل العمل الفني الذي ينم عن تجسيد لتجربة وتسجيل لموقف ما هو الا نتاج قوة  
الخيال ، والمجال الذي " يعمل على جمع اشقات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة او  
المنافرة ، لكنها تنظم بتأثير قوته وقوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم " <sup>(٢)</sup> .

ان عمق التجربة او الموقف وخيال المبدع ليس عنصراً وحيداً في اثره هذا النوع من  
الصور ، بل ان لادراك الشاعر واستيعابه الاثر البالغ في تجسيدها داخل بناء القصيدة الفني ،  
لاسيما ان " اي تجربة ادبية تظل صياغتها وفقاً لمبادئ او تقاليد ومعايير يعتمد عليها الكاتب ،  
اعتماداً ، ذهنياً واعياً ، حتى تفتقد احياناً صلتها بالتعبير الوجداني ، لتشكل تعبيراً موضوعياً  
صرفاً ، يراعي الكاتب من خلالها نسب الصياغة ومستلزماتها مراعاة معينة ، بحيث يخلص

(١) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة / د . صالح ابو اصبع / ١٠ .  
(٢) مجلة (المعرفة) ، الصورة في النقد الادبي / د . عبد القادر الرباعي / العدد ٢٠٤ / ١٩٧٩ / ٣٧ .



منها عملاً أدبياً تتوهج معطياته النفسية لامن خلال شخصيته العامة ذات النمط السيكلوجي بل من خلال شخصيته الفنية الصرف " (١) .

الصور المتداخلة او كما وصفها ماكلش (تزاوج الصور) هي بناء مشدود بعضه الى بعض باواصر معينة ، تجعل العلاقة بينهما قائمة على اساس هذا الاتصال الذي بنتيجته يتحدد تشكيل الصورة المبتغاة ، ف " الصورة الواحدة ترسم بالكلمات التي تجعلها حسية وجلية للعين او للأذن او لللمس ، لاي من الاحاسيس ، ثم توضع صورة اخرى قربها فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منها ، ولا هو معنى الصورة الثانية ولاحتي مجموع المعنيين معاً بل هو نتيجة للمعنيين في اتصالهما وفي علاقتهما الواحد الاخر " (٢) ، بمعنى ان التشكيل الفني للصورة (اللوحة) يكتمل عبر تعدد صوري ، فكلما انجز صورة تبدأ اطراف صورة اخرى بالظهور عنها ، اذ " نجد الصور متعددة فيما بعد ، الا ان بينها تداخلاً شديداً لا يمكن فصلها عن بعضها ، وان امكتم ملاحظتها ، وقد تنمو بعض الصور شيئاً فشيئاً متخذة انواعاً مختلفة في عموم القصيدة " (٣) .

ان العمل الفني الذي يقوم على هذا النوع من الصور ، هو نتيجة خيال مبدع ، لانه مثل هذا العمل في جوهره " تشكيل جمالي لموقف " (٤) يتطلب عقلية خلقة .

والشاعر يوسف الصائغ احد هؤلاء المبدعين الذين اسهموا بشكل فعال في اغناء النص الشعري بهذا النوع من الصور ، فكانت صورته الشعرية تغطي بتعدد صورها وتداخلها في قصيدته ، ولعل ذلك يعود الى كونه رساماً متقناً لاصول هذا الفن .

ويمكننا انتخاب بعض القصائد التي نحسب انها تستجيب لهذه الرؤية الجمالية في بناء القصيدة ذات الصور المتداخلة ، ونبدأ بقصيدة (الاصابع) :

يدها

دافئة . . .

ويدي

باردة . .

خلطنا أصابعنا . . .

(١) في النظرية النقدية / محمود البستاني / ١٢٦ .

(٢) الشعر والتجربة / ماكلش / ٧٧ .

(٣) الصورة في التشكيل الشعري / سمير علي سمير / ٤٠ .

(٤) مداخل الحداثة / عبد المنعم تليمة .

وقطفنا معا . .

زهرة

واحدة . . . (١)

في النص صور متداخلة فيما بينها ، وتمثل كل منها صورة ثابتة بذاتها اذ يقوم النص على اربع صور ، الصورتان الاولى والثانية وصفيتان ثابتتان نسبياً (يدها دافئة / يدي باردة) ، ويطغى عليهما الطابع الحسي واللمسي ، من خلال المطابقة الحاصلة بين : (دافئة / باردة) وهما يقدمان قطبين متناقضين صالحين للتجاذب .  
اما الصورة الثالثة فهي صورة منتجة من تداخل الصورتين الاولى والثانية اذ اتحدت اليدان من خلال خلط الاصابع فانتجت صورة اخرى مشتركة هي حاصل تفاعل الصورتين وجذلهما .

الصورة الرابعة الناتجة من التداخل الصوري تمثل بؤرة مركزية للقصيدة ، فهي صورة الفعل الشعري الذي حرك حيوات النص باتجاه جديد .  
نلاحظ ان التداخل الصوري حصل من امتزاج الصورتين الاسميتين بصورة فعلية واحدة ، وافضى هذا التداخل الى بعد رياضي تحول فيه المثني الى مفرد ، وللتوجه نحو الافراد قيمة شعرية تتأكد في اعلى مراحل تحقق شعرية النص في ( قطفنا معا زهرة واحد ) .

وفي قصيدة (بغته) صورة لثنائية الموت والحياة ، يمثلها كل من (الشاعر والمرأة) :

يدها في يدي . .

شعرها فوق كتفي

الطريق يمر بنا . .

مسرعا . .

مسرعا . .

يدها في يدي . .

رأسها فوق صدري . .

أقبلها . .



واصابها . .

تتلمسني . . اصبعاً

اصبعاً . .

مانزال معا . .

مايزال الطريق ،

يمر بنا مسرعاً . .

بغثة

يتوقف وحش الطريق عن العدو

لاشيء غير سفينتنا المفزعة

تدور على نفسها

وندور معا

لحظة . . .

.....

شعرها . . .

رأسها . . .

جسمها . . .

يدها . . .

اصابعها في التراب

تودعني

اصبعاً . . .

اصبعاً . . . (١)

يرتكز النص على مرحلتين من الصور المشهدية التي تنطوي في داخلها على صور

اخرى ، المرحلة الاولى تمثل صورة الحياة والمرحلة الثانية تمثل صورة الموت .

تبدأ المرحلة الاولى من المقطع الاول الاستهلالي ويتمثل بثلاث صور هي ( يدها في

يدي / شعرها فوق كتفي / الطريق يمر بنا مسرعاً ) الصورة المشهدية ( أ ) ، اما الصورة

(١) الديوان / ٢٠٧ .

المشهدية (ب) فتمثل ب أربع صور ( يدها في يدي / رأسها فوق صدري / أقبليها / واصابعها  
تلممني اصبعاً اصبعاً ) ، والصورة المشهدية (ج) ( ما نزال معاً / ما يزال الطريق يمر بنا  
مسرعاً ) وهي صورة مشهدية مكونة من صورتين - الصور المشهدية الثلاث تمثل صورة  
كلية استهلاكية تبرز معالم الحياة ، وهي في الوقت نفسه صور متداخلة فيما بينها ، وحدود أو  
خيوط التداخل بارزة على المستويين الفني والموضوعي ، إذ تمثل كل من ( يدها في يدي /  
الطريق يمر أمامي / ما نزال معاً ) مستوى التداخل الأول الحاصل في الصور الأولى والثانية  
والثالثة ، مؤلفة صورة كلية استهلاكية .

المرحلة الثانية وهي تمثل صورة الموت تعتمد على انعطافتين صورتين ، الانعطاف  
الأولى (بغته) - إذ تمثل المرحلة الأولى " المشهد الاحتفالي الضاحك بالحياة يتهشم بغته (١) ،  
وثاني المرحلة الثانية لتفسر صورياً هذه الانعطاف ( يتوقف وحش الطريق / لاشيء غير  
سفينتنا . . . ) ، وتتقدم الانعطاف الثانية ( لحظة ) مقترنة بصورها الجسدية المفككة ( شعرها  
/ رأسها / جسمها / يدها ) لتقل الفضاء الصوري المتداخل الى مرحلة جديدة .  
أما الصورة الأخيرة فإنها تظهر بوصفها نتيجة صورية لهذا التداخل تكمل المشهد  
الجنائزي ( اصابعها في التراب تودعني اصبعاً ، اصبعاً ) .

ينهض المتن الشعري على مجموعة من الصور العنقودية ، تتداخل فيها الصور تداخلاً  
صورياً واضحاً ، من خلال نموذجين من الصور ، صور الحياة وصور الموت ، وهما  
يتحركان في النص عبر ثنائية ( أنا / هي ) ، وهما يمثلان خيط التداخل بين الصورتين الكبيرتين  
(الكليتين)

أما قصيدة (في الساعة الضائعة) وهي تمثل الساعة الخاصة ، التي ليس لها مكان بين  
الساعات الزمنية المحسوبة ، بل هي ساعة غريبة لا مكان لها وتبدو وكأنها خارج الزمان :

● في الساعة العاشرة

سيده . . .

وليلة ماطرة . . .

وغرفة من فندق مبتذل

والقبل . . .

تسقط مثل الماء في الذاكرة . . .

(١) فاضل ثامر / الصوت الآخر / ٣١٨ .



• في الساعة الواحدة . .  
نافذة باردة

والدفء فوق السرير  
وعن يميني امرأة نائمة  
وفي شفاهي قبل لم تزل  
لليلة القادمة . .

• الساعة السابعة

دق على الباب هبِّي الصبح  
فاستيقظت سيّدة مترعة  
بلذة الرغبة والقدّاح

• في الساعة الخامسة

الشمس عند المغيب  
ونسمة باردة

وعن يميني جثة هامدة . . (١)

القصيدة مؤلفة من عدة صور زمنية ، اذ ان الشاعر قام بتغليفها باطار زمني ،  
فالساعات (العاشرة / الواحدة / السابعة / الخامسة) ازمة متلاحقة تمثل ساعات ليل ونهار .  
تنهض الصور على تسريب خطوط تتداخل فيها مفردات كل صورة في تأليف الصورة  
اللاحقة ، لذا فإن كل صورة لاحقة تقوم في تشكيل بنائها الصوري على سابقتها ، فالازمان  
الصغيرة المنفصلة المستقلة المتمثلة بالساعات ، تستقل بصورها الشعرية ايضاً ، فكل ساعة  
زمنية لها صورتها ، غير ان هذه الاستقلالية لاتصمد امام نداء التداخل والتفاعل ، فكل خيوط  
التجربة في القصيدة تقود الى هذا التداخل الصوري .

وفي قصيدة (غداة غد) ينهض البناء الفني اساساً على تداخل الصور الشعرية :  
الحبيبة غائبة . .

وانا حاضر . .

الحبيبة نائمة . .

وانا ساهر . .

(١) الديوان ١٩١-١٩٢ .

الحبيبةُ سوف تعود غداً

وانا ساغيبُ . .

من تراهُ

غداً غدٍ . .

سيكون الحبيبُ ؟ (١)

التداخل الصوري في هذه القصيدة يقوم على التناوب الصوري والمطابقة البلاغية خلال ثنائيات (أنا / هي) (غائبة / حاضرة) (نائمة / ساهرة) (تعود / ساغيب) ، إذ تتلجج المقابلات البلاغية شعرية النص .

تتراكم الصور في النص بشكل متداخل ، إذ أن النسيج الصوري يتشكل بفعل القدر الدلالية التي يولدها السؤال الختامي ، وهو يسدل الستار على لوحة الصور المتداخلة ، بتداخلها الذي يقترب كثيراً من حالة الامتزاج تتضح هوية القصيدة ومغزاها الدلالي .



## - حساسية اللون وشعرية ادائه

ان تدخل اللون في القصيدة العربية يعد من المعطيات الجديدة ، التي أضفت على الواقع الفني للقصيدة أبعاداً جديدة ، ولا سيما في جانبها التشكيلي الفني ، ولعل العلاقة بين مصدر التكوين اللوني في التصوير والفن الشعري قديمة ووطيدة ، إذ عرف العرب قديماً هذه العلاقة التي شككت حيزاً في التعبير الشعري عندهم ، والتي اتخذت حيزاً أوسع في شعر شعراء الثلاثينات من هذا القرن ، ولكن هؤلاء الشعراء لم يحاولوا ان يستحضروا المجرى بالالوان ، بل عبروا بوساطتها عن حالاتهم وتأثيراتهم <sup>(١)</sup> .

غير ان موضوع هذه العلاقة لا يمكن ادراكه بسهولة فهو " موضوع معقد وهو جزء مهم من خبرتنا الادراكية الطبيعية للعالم المرئي واللون لا يؤثر في قدرتنا على التمييز بين الاشياء فقط ، بل ويغير من مزاجنا وأحاسيسنا ، ويؤثر في تفصيلاتنا وخبرتنا الجمالية بشكل يكاد يفوق تأثير اي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر او أي حاسة اخرى <sup>(٢)</sup> .

ومن اجل ادراك هذه العلاقة بوعي وتمثيل كبيرين في الميدان الشعري خاصة " اتجه النوعي ، هنا الى اللون مباشرة كطاقة تشكيلية ذات فضاءات نفسية وبصرية متميزة ومستقلة عن قوانين وجودها الخارجي المتلازمة مع عناصر الطبيعة المرئية <sup>(٣)</sup> ، واصبح وجود اللون في القصيدة وجوداً نبراشعياً وبذلك فان فهمنا لاستخداماتها لا يدين بالضبط لمعانيها التقليدية في الطبيعة ، اذ " ان بعض الالوان تعطينا احساسات غامضة ، وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداماً منطقياً بل نضطر الى توظيفها بطريقة رمزية <sup>(٤)</sup> ، حسب جوجان Gauguin ، بمعنى انها تنقل الى الالتزام بضوابط وقوانين جديدة يفرضها الشعر بوصفه فناً قولياً ، ولا يمكن استخدام الالوان استخداماً اعتباطياً ، وذلك لان استخدامها يخضع " لقوانين علامية شاملة وثابتة تجعل ذلك الاستخدام ذا طبيعة ايقاعية هارمونية متتابعة ومتناغمة <sup>(٥)</sup> .

ان ادراك حساسية اللون بالنسبة للشاعر ذو تأثير كبير في نجاحه باستثمار طاقة اللون شعرياً ، فهو " لا يستطيع ان يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر لانه لا يستخدم اللون استخداماً مباشراً ، اي لا يضعنا وجهاً لوجه امام اللون ، وانما يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير

(١) الشعر العربي الحديث / منيف موسى / ٢٥٢ .

(٢) سايكولوجية ادراك اللون والشكل / قاسم صالح حسن / ٥ .

(٣) الشعر العربي الحديث عند نهايات القرن العشرين / ايقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة / علوي

الهاشمي / ٢٨٢ .

(٤) مجلة (فصول) ، جماليات اللون في القصيدة العربية / محمد حافظ دياب / مج ٥ ٢٤ ١٩٨٥ / ٤١ .

(٥) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين / ايقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة / علوي الهاشمي /

الذي "يدل" عليه ، وهو كلمة ذات عدد محدد من المقاطع الصوتية لاتحمل اي خصيصية من خصائص اللون المذكور ، وانما كانت قادرة على استحضاره ، هذا اللون تتلقاه الاذن في هذه الحالة كلمة ذات مقاطع معينة او تتلقاه العين شكلاً منقوشاً في حروف بذاتها ، لكنها لاتعمل به الا عندما تعود به من صورته المجردة هذه الى صورته الحسية المباشرة " (١) .

ان الدوال اللونية في الخطاب الشعري تأخذ ابعادها الخاصة ونظمها الخاصة ، من خلال طبيعة هذا الخطاب وخصائصاته ، " شأنها مثل غيرها من الدوال - تتألف مع هذا الخطاب تألفاً غير متوقع ، وتتحرر نتيجة التراخي في اواصر التركيب ، وتتخبط في علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات (الشعرية) ذلك لان لهذه الدوال رموزاً ومعاني ، ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز وتلك المعاني ، ليعيد تشكيل اللغة ، ويخلف لها ذاكرة جديدة ، حدسية ، تتمكن من استصفائها وتفجير اعماقها " (٢) ، ويتحول اللون في هذا الكيان الجديد الى باعث جمالي ، يجتهد في الوصول بالتأثير في المتلقي الى اعلى درجة ممكنة ، بوساطة بعد آخر يضاف الى بعده الجمالي الا وهو البعد الدلالي الاليحائي والنفسي الذي يبعثه في نفس المتلقي سواء كان بصورة مباشرة او غير مباشرة يعتمد على مفهومه واستعماله لدى المتلقي والمتلقي " (٣) .

والشاعر يوسف الصانع يتمتع بقدرة كبيرة على ادراك السر اللوني ، منتقلاً بذلك من فضاء اللوحة - بوصفه رساماً - الى فضاء القصيدة - بوصفه شاعراً - لذا فانه لايجازف باستخدام واسع للالوان بل تتسم استخداماته بفلسفة تشكيلية خاصة تنمهي مع فلسفة الشعرية . من خلال الاستقراء الاحصائي لعدد المرات التي يتكرر فيها كل لون من الالوان التي استخدمها الصانع ، وجدنا ان اللون الاسود جاء في المقدمة بواقع " ٣٠ " تكراراً ، يعقبه الاحمر بواقع " ٢٠ " تكراراً ، ثم الابيض بواقع " ١٣ " تكراراً اما الاخضر فقد جاء بواقع " ٦ " تكرارات ، والازرق والاسمر بواقع " ٤ " تكرارات والوردي والارجواني تكرارين ، ولم يرد سوى مرة واحدة كل من البني والبرتقالي والسماعي .

وتقدم هذه الاحصائية مجموعة من الدلالات ، يأتي في مقدمتها عمق تأثير (الاسود) بموحياته المثقلة بالحزن والانكسار والهزيمة ، بالصورة التي تتفق مع اشكاليات الحياة التي عاشها الصانع ، ومارافقها من تحولات كبرى في حياته ، وربما يشكل الموت موضوعاً اثيراً ورئيساً في شعره ، فقد اخذ (الاسود) هذه المساحة الكبرى فيه ، وغالباً ما يفتن

(١) التفسير النفسي للاداب / عز الدين اسماعيل / ٥٧ .

(٢) مجلة (فصول) ، جماليات اللون في القصيدة العربية / محمد حافظ دياب / ٤٤ .

(٣) مجلة (عمان) ، اللون ، رحلة لاستكشاف عوالمه / عبد الوهاب / ٤٤ .



(الأحمر) ، إذ يستمد مله بعضاً من هذه المعاني لاسيما في الرباط (الأحمر) يكون الدم  
وموجاته .

أما (الأبيض) ، وهو يأتي بالدرجة الثالثة بعد الأسود والأحمر في تصفية تكراره ، فإنه  
يستخدم لديه بأقصى ما يحتوي عليه هذا اللون من طاقة على الخلاص ، فالرجل من الله يأتي  
أحياناً مرادفاً للموت لكن البعد الخلاصي يكمن في تضاد هذا اللون .

وإذا كان اللون (الأحمر) الحار يمثل موقفاً متقدماً في شعور الصانع ، فإن اللونين  
الباردين (الأخضر ، الأزرق) يأتيان في موقع متأخر ، دلالة على حرارة الحياة الشعورية التي  
يجريها .

أما الملاحظة الأخرى ، التي يمكن تسجيلها فهي التباين بين الألوان في شعور ورابع  
تقوم الرؤية التي تقدمت في تفسير فلسفة اللون لديه ، بالإجابة عن هذا التساؤل ، فالتكون  
الشعري على الصانع كون معتم مضطرب حزين لا يسمح بمزيد من الألوان .

في قصيدة (الرجل ذو الرباط الأسود) إذ يوحى العنوان بفعالية أداء اللون وأساسيته في

أداء النص :

رجل . .

برباط أسود

يجلس في حفلة عرس منفردا

لم يعرفه أحد بين المدعوين .

ولم يعرف أحدا . . .

●

حين ابتدأ العرس . .

راينا امرأة حسناء

بثياب بيضاء . . .

ورائنا رجلين ،

يسيران إليها ،

بثياب سود

ورباط أسود . . . (١)

(١) الديوان / ٢١٤

تلون الأسود - انه لون الصمت / مغلق ، حاسم بلا أمل في المستقبل . ، انظر : الضوء واللون / من

في القصيدة يتكرر اللون (الأسود) ابتداءً من العنوان حتى آخر مفردة في القصيدة ولا يمكن فهم الدلالة التشكيلية للأسود إلا من خلال حل اللغز الذي تتطوي عليه القصيدة . فالمقطع الأول منها مقطع متخيل (رجل / برباط اسود) ، اذ ان حضوره حضور استقلالي انفصالي ، لكنه في المقطع الثاني يهبط الى واقع القصيدة ويصبح حضوراً مرئياً . القصيدة تنهض على فكرة المقابلة اللونية ، فالاسود يتكرر اربع مرات (الرباط الاسود / برباط اسود / ثياب سود / رباط اسود) يقابله الابيض ودلالات الفرح الموازية له ( حفلة عرس / العرس / امرأة حسناء / ثياب بيض ) وهنا تكمن شعرية النص . ويمكن ملاحظة اقتران الاسود بـ (الرباط) ثلاث مرات ، وهو دلالة على الموت ، لان الرجل يعبر عن حزنه العميق بفقد عزيز له بارتداء الرباط الاسود .

اما في قصيدة (سفر الرؤيا) وفي مقطع منها اذ يقول :

فلتعزوني ، أنت ترى ،

أناك فوق فراشي ملقى

بثياب بيض ،

وملاءات شاحبة

وشموع من صمغ الأشجار . . .

وبمجرى النيل الأحمر ، ياخذك الموت الى

رؤيا

تتغنى طول الليل أراملها . . . (١)

يعمل اللون (الأحمر) هنا بوصفه نتيجة لتفاعلات الحال الشعرية وتحولاتها على الرغم من ان معطيات لونية أخرى سبقت دخول (الأحمر) الى المجال الشعري في القصيدة ، وهي (ثياب بيض / ملاءات شاحبة) ، وكلاهما (الابيض / الشاحب) ينطويان في المدلول على معنى الموت ومقارباته ، وبالتالي فان مجيء الأحمر في (النيل / الأحمر) يحقق مستوى دلالي أعلى في الاقتراب من لوحة الموت ، اذ يتحول ماء النيل الأزرق (النيل) الى حوض دماء (الأحمر) . وفي مقطع من قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر)

(١) الديوان / ١٢٥-١٢٦

اللون الأحمر - انه اللون الأكثر دفئاً والأكثر حيوية وهياماً .  
الضوء واللون / ٥٣ .

... انه يحترق عاطفياً في الداخل . انظر :



-لحنينك ابني عند " بويب " خيامي

وامشط شعري . .

اتزوق . . ياختن البصرة ،

اخبز . .

انضج . .

العب . .

ابعث طفلاً ، يرسم وجهك فوق جدار مدينتنا . .

دائرة بيضاء ،

لها عينان ، تشعان كشمع الحاصود . . (١)

يأتي اللون (الابيض) ، مقترناً بـ (دائرة) ، بعد سلسلة افعال درامية متلاحقة (امشط / اتزوق / اخبز / انضج / العب / ابعث) ليعود الى فضاء اللون وهو يحمل كل معاني الخلاص ، وباحتواء الدائرة البيضاء على (عينان / تشعان كشمع الحاصود) ، يأخذ البعد الخلاصي للون قيمة اعلى من خلال ارتباطه اللوني والدلالي بفعل الاشعاع اولا ، ثم من خلال اسناد ذلك الى معطى من الموروث الشعبي (شمع الحاصود) ، لتشارك كل هذه الصور في تغذية اللون ، بالمعنى الكلي للخلاص .

وفي مقطع من قصيدة (ما بين جلدي وقلبي) :

إِذَاكَ أَقْنَتُ أَنْكَ أَحْبَبْتَنِي ، فَاَنْتَشَيْتُ .

وصار لنا قبرات رمادية السر . . . (٢)

اللون الرمادي يعمل في المقطع الشعري بوصفه سلاحاً طبيعياً صاداً اذ ان القبرات وهي تعمل هنا موصلاً للحب بين الشاعر / الراوي وحبيبته ، تستفيد من طاقتها اللونية لتحقيق حلم الخفاء والسرية في الحب .

(١) الديوان / ١٠٦-١٠٧ .

(٢) الديوان / ١٦٤ .

اللون الرمادي : انه يتوسط الاسود والابيض ، ويفتقر الى الحيوية ، بقدر مايصبح غامقاً فانه يتجه نحو الياس انه لون جامد / الضوء واللون ٥٦ .

فسر القبريات الرمادية انما هو كثافة لونية عن صيرورة الحب (وصار لنا) وتمركز حول الذات بكل ما في هذا التمركز من معاني الارتباط والانفراد والاتحاد واقضاء الماحول .

وفي قصيدة (يساراً حتى جبل الزيتون) :

لكن يهوذا يقف الآن على قبري،

والزيتون الأسود ،

ولم يتبق ، بتلّ الزعتر . .

غصن أخضر . . . (١)

ثمة مقابلة لونية بين (الزيتون اسود / لم يتبق . . غصن اخضر) ، فاسوداد الزيتون ينطوي على دلالة سلبية في وصوله الى اخر مرحلة من مراحل النمو والتطور ، وبالتالي فان الغصون فقدت خضرتها ، وخضرتها معادلة لحياتها ، لان اشجار الزيتون حتى تبقى حية وقادرة على العطاء لابد ان تبقى خضراء دائماً وحين تفقد اغصانها الخضرة تفقد معها الحياة . ان القيمة التشكيلية للون تأخذ حساسيتها من طاقتها الدلالية في محيط المشهد الصوري .

في مقطع من القصيدة يذكر لوناً اخر :

وقد كنت أعرف ،

اني اذا شئت ،

ابدلت بؤبؤ قلبي ،

والقيت عني الرداء الذي لونه ارجوان . . (٢)

يجري التأكيد في هذا المقطع على اللون بذكر مفردة (لونه) وهي مفردة صريحة ، ثم تردف بالصفة اللونية (ارجوان) ، ومن خلال استقراء الواقع الدلالي العام للقصيدة ، يتضح لنا ان الدلالة التشكيلية والفلسفية للون ، تأخذ معناها من الفضاء الدلالي العام للقصيدة ، فالراوي يتحدث عن قدرة كان سيتمكن من انجازها لو اتاحت له الفرصة ، لكنها لم تتح على اية حال ، اذ كان سيتمكن من مغادرة الرداء الذي لونه (ارجوان) ، الرداء هنا هو الحال الذي يتبع فيها

(١) الديوان / ٤٠٧ .

(٢) نفسه / ٤٠٦ .



٧٢  
البطل تاريخياً وجغرافياً ونفسياً ، واللون يمنحه دلالات الأنكفاء والتوقع والاستسلام وتطور  
الاتصال مع الخارج ، ان هدوء اللون واستقلاليته تتيح فرصة اكبر للتموضع والوحدة  
والانفراد.

وفي قصيدة (التباسات غرامية) :

وماذا احكي ؟  
أخجل أن أتقدم عندك او عند اسمي . . .  
أخجل ان أبكي . . .  
فالدمع يراقبني في . . .  
فلو كنت معي ،  
عام كذا ،  
في الموضع نفسه ،  
حيث اراك الان تديرين السكر ،  
في القدح الوردى . . (١)

اللون (الوردي) يعمل في هذا المقطع عملاً ذاكراتياً ، فهو قادم من الذاكرة الجميلة ،  
وهي تتقاطع مع الحاضر المسور بدلالات مخالفة للمحتوى اللوني لهذا اللون (أخجل / اتقدم /  
الدمع / يراقبني / لو . . ) وبذلك فان (القدح الوردى) هو صورة لونية رومانسية منتزعة من  
الذاكرة ، تتقدم في النص عبر مونولوج داخلي يحكي مأساة الحاضر ، ويستعين بالماضي الذي  
جاء ملوناً بأكمله باللون (الوردي) لون الحياة الجميلة الرومانسية الهادئة .

## - تشكيلية الصورة

تشكيلية الصورة هنا تعني كيفية امكان ان ينظر الى القصيدة على انها صورة أقرب الى الرسم منها الى أي شيء آخر ، وكان الشاعر يمسك بريشة أكثر من امساكه بقلم الكتابة .  
الشاعر المبدع هو صاحب الرغبة والقدرة في تحويل كل المدركات المرئية الى مدركات مجسدة مادياً ، أي التعبير عما يدركه وادراك مايعبر عنه .

ان تأثير كل من الشعر والرسم الواحد في الآخر هو تأثير متبادل ، اذ استعار كل منهما من الآخر عناصر معينة ، فكان تأثيراً ايجابياً لكلا الفنين (الشعر ، الرسم) على ان هذا الموضوع لايعني انه قد احرز قبولا لدى كل من الفنانين والشعراء والنقاد ، اذ اختلفت وجهات النظر فيه واصبح موضوع جدل بينهم ، فادى الى انقسامهم بين مؤيد ومحاذ ورافض ، وكان من بين اهم اسباب الرفض القول باستقلالية عناصر كل فن استقلالاً كلياً ، لذا نجد نظرة العصور المتباينة اختلفت " الى الفعالية المباشرة والمدى والاهمية ، والتي تنسب الى ما يكون بين الفنون المختلفة من تأثير وتداخل وتغلغل متبادل ، فقد اكد ليسنج في كتابه " لاوكون" استقلال كل من الادب وفن التصوير واختلافهما ، احدهما عن الآخر اختلافاً نوعياً ، اما الرومانتيكية فقد انطلقت على نحو ما بين (كارل كونوا ريولهايم) مثلاً من منطلق وحدة الفنون جميعاً ، وقد لا يكون من الممكن القطع في هذا الموضوع باجابة بسيطة ودقيقة ، ولكن هذا لا يمنع من ان نقول ان الفنون لها بلا شك استقلالها الذاتي من الناحية المبدئية ، ولكن هذا لا يمنع من ان يكون بينها تأثير وتغلغل متبادل ، تختلف درجته من حالة الى حالة ومن عصر الى عصر آخر<sup>(١)</sup> ، ونحن نؤكد اليوم ان هذا الانفتاح الهائل بين الفنون جميعها ، وتأثير كل منها في الآخر ، واتساع افق الفنان الشاعر وتفكيره ووعيه ، جعل استفادة الشعر من الرسم عميقة ومتشابهة وغير مختصة بعنصر واحد كاللون مثلاً ، بل حاولت اختراق الفن التشكيلي باستعارة عناصر اللوحة كاملة ، يقول بودليير " ومن المظاهر المميزة للوضع الروحي في قرننا ان الفنون جميعاً تنزع نحو تعزيزها احدها بالآخر في اقل تقدير ، ان لم تكن تعمل بعضها بديلاً للبعض الآخر وذلك باعارة ذلك الآخر قوى ومصادر جديدة " (٢) .

الشعر والرسم صنوان لايفترقان ، وذلك لان كل منهما قائم على استلهاهم مظاهر الجمال من الطبيعة ، أي (محاكاة الطبيعة) حسب التعبير الارسطي القديم ، وعلى الرغم من ان لكل منهما حدوده وخواصه ، فالشعر اداته اللغة والرسم اداته الفرشاة والالوان ، الا ان ذلك لا يمنع من

(١) مجلة (فصول) ، العلاقات المنهجية بين الادب والفنون الاخرى / يوسف شتر يلکات : مصطفى ماهر / مج ٥ ع ٢ ١٩٨٥ / ص ١٩ .

(٢) اللوحة والرواية / جيفري ميرز / ٧ .



قيام علاقة مشتركة بينهما ، لاسيما " ان شعور المستمتع بقصيدة من القصائد هو الشعور نفسه الذي يجده من ينظر الى احدى الصور " (١) .

تعد الصورة الشعرية قوام القصيدة ، اذ تشكل عنصراً مهماً في تشكيلها ولذلك فان بناءها له مصادر و " مكونات كثيرة ، وقد تفسر الصورة بكون دون الآخر ، ومن هنا اعتقد البعض بان العملية الشعرية اقرب الى الرسم " (٢) .

عندما يكون الفن التشكيلي احد مصادر الشاعر الثقافية ، التي تسهم اسهاماً فعالاً في خلق الصورة لديه ، وعندما يكون مدركاً لما يعنيه الفن التصويري بالنسبة للشعر ، فـ " الشعر والرسم ساقان من نظام جذري واحد فالنسخ ذاته يدور في كل منهما ، ويحمل الغذاء ذاته للنمو من وإلى التيجان الورقية " (٣) .

ان امكان اقتراب الصورة الشعرية او ان تكون نسخة عن التصوير الفني ، تعود الى براعة وقدرة الشاعر المبدع وخصب المخيلة التي هي منبع الفكر المتوهج ، فهي الاداة التي يمكن بها السيطرة على اللغة الشعرية ومعاملتها معاملة الرسام لفرشاة ، وذلك برسم صورة شعرية اقرب ما تكون الى منظر فني قد اضاف اليه من احساسه ، وهنا تكمن اهمية الخيال " فهو القدرة الذهنية الخالقة التي يستكمل الفنان بوساطتها رتوش الواقع " (٤) ، اذ عبر ستيفن سيندر عن ذلك بقوله على الشاعر " ان يكون قادراً على التفكير بالصور وعليه ان يمتلك سيطرة كبيرة على اللغة مثل سيطرة الرسام على حاملة الوانه " (٥) .

عندما يقوم الشاعر برسم صورته الشعرية فانه يقوم بتلوينها باحساسه ، واضفاء لمسات داخله الفني على لمسات الواقع الذي يقوم بتسجيله ، واجمل ما تكون عليه الصورة عندما تنتج من خلال اشتراك وتشابك حواسه مع مواهبه الفنية وقدراته على العطاء ، والاخذ من داخله المتوتر المتوهج ، لاهوائها على ملامح الصورة فـ " التصوير في الادب نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات ، والشاعر المصور حين يربط بين الاشياء يثير العواطف الاخلاقية والمعاني الفكرية " (٦) ، فكلما كان الشاعر صادقاً في تصوير الاشياء ، كان ذلك اقرب الى الحقيقة والوضوح فضلاً عن تصويرها باحساسه ، فهو " لا ينسخ المدركات ، بل

(١) فن الشعر / احسان عباس / ١٢ .

(٢) الصورة في التشكيل الشعري / سمير علي سمير / ٥٧ .

(٣) الشعر والرسم / فرانكلين روجرز / ٧١ .

(٤) محمد مندور الناقد والمنهج / غالي شكري / ٥٩ .

(٥) صلاحة القصيدة / ستيفن سيندر / ٤٥ .

(٦) الصورة الادبية / ... / ٨ .

يؤلف بينها ويعيد تشكيلها مكتشفاً العلاقات التي تقرب بين العناصر المتباعدة<sup>(١)</sup> ، فكل شيء يأتي وصفيًا نقلًا بعيداً عن روح الإحياء يكون أقرب إلى فقر الطاقة الإيحائية ونضوب عطاء الصورة ، وذلك لأن الاحساس بجمال الأشياء من حولنا هو احساس متأت من جانب فني يقوم الإدراك الفني باستيعابه وتمثيله وتحويله إلى طاقة إبداعية ، لأن هذا الإدراك الخاص والضروري لا يعني " الانطباع الحسي لكنه يعني ، أننا نسجل ما يوجد في مجال الاحساس تسجيلًا يضفي معنى على هذه الأشياء فكان الخبرات الحسية تصبح مدركات حينما نستطيع تفسيرها وفقاً لتصوراتنا عن العالم الخارجي<sup>(٢)</sup> .

تشتمل الصورة الشعرية على بناء قيمتها الجمالية ، من خلال علاقاتها مع كل عناصر البناء الفني في القصيدة ، وعلى ماتملكه مفرداتها التعبيرية من ثروة لغوية ناطقة بالعاطفة والاحساس والحيوية ، وقادرة على انتاج مستويات دلالية عميقة ، ف " القصيدة ، لاكتسب قيمتها من انها تشبه عمل نحات كونها رسماً صامتاً ، بل ان جمالها في انها تفجر ثراءً فنيًا يشكل على حساب بنائها الذي تتأثر فيه الموسيقى والصورة<sup>(٣)</sup> ، وبهذا تتمكن الصورة عبر إمكاناتها التشكيلية الخصبة من خلق المتعة الحقيقية ، وهي احدى اهداف الفن الكبرى ، وهو الشعور نفسه الذي يصيبنا عندما نقوم بالنظر في لوحة فنية ، اذ انها تفجر في داخلنا شعوراً بالتححر والارتياح النفسي اذ ما تلاقى نطقها بالجمال مع مكونات النفس ، وهذا هو جدل العلاقة في ان " الرسم شعر يرى ولا يسمع وان الشعر رسم يسمع ولا يرى<sup>(٤)</sup> .

والشاعر يوسف الصانع من الشعراء الذين يظهر اثر الفن التشكيلي (الرسم) جلياً وواضحاً في نتاجه الشعري ، وذلك لما يمتلك من موهبة في فن الرسم ، وهو من الشعراء الذين تأثر شعرهم بالرسم كثيراً بسبب ممارسته فن الرسم ، اذ يمكن ان تخلق الصورة الشعرية متأثرة بالرسم من اتجاهين ، " اولهما النقل او التأثر بالعلاقات التشكيلية للوحة من اللوحات بمعنى ان هذه اللوحة تتحول الى خلفية ومخزن تصويري في الذهن يكون باعثاً على انشاء صورة شعرية ، وثانيهما هو نقل الصورة كتشكيل فني يقترب من الرسم<sup>(٥)</sup> .

وللتعرف على القيم التشكيلية في صور يوسف الصانع ، يمكن معاينة بعض قصائد التي تتطوي على روح التشكيل .

- (١) مفهوم الشعر / جابر عصفور / ٣١٨-٣١٩ .
- (٢) قاموس علم الاجتماع / محمد عاطف / ٣٢٣ .
- (٣) لغة الشعر / د . رجاء عيد / ١٠٨ .
- (٤) رسالة حول الرسم / ن . برستون يونيفرستي / ١٧ .
- (٥) دير الملاك / محسن اطيمش / ٢٥٧ .



أى قصيدة (الغراب) :

غرفة . .

أغلقت منذ بضع سنين . .

وقفنا على بابها حائرين :

الستائر مسدلة ،

والظلام قديم . .

وثمة في الزاوية ،

سرير . . وفي الجهة الثانية ،

غراب صغير . .

تململ لما رأنا . . وطار

وصار غبار . . . (١)

القصيدة تمثل صورة متكونة من عناصر رئيسة ( غرفة ، ظلام ، غراب ، غبار / ) ، هذه العناصر تعطي للصورة ملامح التشاؤم والحزن والهجران ( هجران المكان ) وعشق الزمان ، لذا يمكن ان ننظر الى هذه العناصر المكونة للصورة على انها منظر مرسوم ولوحة غبارية سوداء ، والذي يؤكد سوداوية الصورة ( الستائر مسدلة ، الظلام قديم ، سرير في الزاوية ) ، اما الافعال فهي افعال شعرية متطورة ( تململ / طار ، صار ) تعطي الصورة امكانية في جعل رؤيتها آنية وحدوثها حاصل .  
لاشك في ان المفردات المستقرة في لوحة القصيدة ، هي مفردات تشكيل اكثر من كونها مفردات قصيدة ، واحساس التلقي يكشف عن طاقة تشكيل واضحة .

لما قصيدة (النخلة القتيل) وهي تعتمد في بنائها على صورتين اساسيتين :

هو بيت صغير

يراه الذي يقصد (الفاو) من جهة الشط . .

بيت . . ونافذتان جنوبيتان . .

وباب كبير . .

وعلى بعد عشر خطي ،  
 نخلة . . ماتزال مرافقة  
 ذات عيين واسعتين . .  
 وشعر حريز . .

هذه البداية تمثل صورة رقم (١) اذ انها مرسومة بطريقة محايدة وهادئة يمكن ان يتبعها  
 النظر بصورة بطيئة جداً ويركز في وصفها ، اذ هي بيت صغير في مدينة الفاو فيه ( نافذتان )  
 و ( باب كبير ) ، وهناك ( نخلة ) مؤنسنة ( ماتزال مرافقة ) تمتلك ( عيين واسعتين ) و  
 ( شعر حريز ) ، وهنا تكمن فنية الصورة فحصول الانزياح المتحقق في ( نخلة . . . ماتزال  
 مرافقة ) تاخذ بعدها الشعري المتوهج وتتسم بأنها صورة متحركة بالحياة والحياة .

.....  
 في الهزيع الاخير

هجم الفرس . .  
 ثم مضت ساعتان . . واشرق الشمس . .  
 والآن . .

هذا المشهد هو مشهد التحول الشعري الذي فصل بين صورتين تشكيليتين ، اذ يقوم  
 بذكر ما حدث في اخر الليل ، وبعد مرور ساعتين وعند شروق الشمس وكان خيوط الضوء قد  
 القيت على الصورة رقم (٢) .

بيت ، يراه الذي يقصد الفاو محترقاً . .  
 ونافذتان ممزقتان . .  
 وباب . . بدون رتاج . .  
 وخصلة شعر حريز . . .

معلقة في السياج . . (١)

الصورة رقم (٢) رسمت استناداً الى طبيعة التحول الذي حصل في المشهد الشعري ،  
 اذ اصبحت رؤيتها مناقضة للرؤية الاولى فتحولت الى صورة ثابتة مستقرة سلبية تختفي فيها  
 الحيوية والحياة .



ان الخاصية التشكيلية في الصورة تظهر من خلال التفاوت الحاصل في مفردات التشكيل وابعادها الدلالية ، بين الصورة في مشهدها الاول والصورة في مشهدها الثاني .  
اما في قصيدة (نافذة) فان الصورة الشعرية فيها تعتمد على الجانب التشكيلي بالدرجة

الاماس :

من سنتين . .

وانا احمل نافذتي . .

واطوف الدنيا . .

أبحثُ عنكِ . .

من سنتين . .

صارت عيناى

لاجلك ،

نافذتين . . . (١)

يظهر الجانب التشكيلي في الصورة واضحاً من خلال العنوان (نافذة) اولاً ، فهي تنطوي على بعد تشكيلي واضح ، سواء في تحديد شكل اللوحة ام مضمونها .  
الصورة - اللوحة تتألف من مشهدين ، الاول مشهد تشكيلي للمشهد الثاني الذي يبدو انه غاية البعد التشكيلي في الصورة ، اذ تحمل اللوحة داخل حدودها صورة العينين وقد تحولتا الى نافذتين ، وفي ذلك طاقة تعبيرية هائلة يمتزج فيها خيال الشاعر وحس الرسام .

اما في قصيدة (بلل) فهي تؤلف المشهدية التشكيلية الواضحة للنص الشعري :

امطرت . .

والقمر . .

وحده ، يتململ تحت المطر . . .

ارتدي معطفاً واقياً . .

واخرج . .

كل الشوارع مقفرة . .

وانت الى جانبي . . .

وروحى مباللة بالمطر . . . (١)

تتجلى المشهدية التشكيلية للصورة الشعرية ، من خلال مفردات تشكيلية واضحة تسند  
في بناء اللوحة ، فهـ (المطر / القمر / هو / الشوارع) هي وحدات بصرية تستند اليها اللوح  
في بناء عالمها التشكيلي ، اذ يتدخل الفنان في ربط اجزاء المشهد ، عبر خلق نماذج  
العلاقات المادية بين الوحدات ، وصولاً الى الضربة الاخيرة في المشهد ، وهي تنقل اللوح  
من المشاهدة البصرية الى المشاهدة الذهنية ، اذ ان جملة (وروحى مباللة بالمطر) تحول الس  
التشكيلي في توليد الدلالة من العين الى الذهن .

لن عنصر التشكيل في شعر الصائغ حاضر - ربما - في كل قصيدة من قص  
فالروح التشكيلية ممتزجة لديه بالروح الشعرية ، وهما يمتزجان بطريقة تختلط فيها الفر  
بالقلم .



# الفصل الثالث

## البناء السردي وتنوع الأنماط الحكاية

- ٤. الشاعر راويا
- ١. الحكاية المستعارة
- ٢. الحكاية المخلقة
- ٣. أساليب التنوع الحكائي

## - الشاعر راوياً

تمخضت علاقة فن الشعر بفن القصة عن قيم فنية جديدة ، اسهمت في إغناء الفن الشعري كثيراً ، ويعد " الشاعر يوسف الصائغ من الشعراء العراقيين الذين يمثلون نخبة متميزة سلكت طريق الافادة من الفنون الاخرى واولها (القصة) " (١)

وسعى الى تطوير هذه الافادة من خلال الوصول الى حدود قصوى في استكناه جوهر الفعل السردي وتوظيفه شعرياً ، لأن الشاعر - الراوي وهو يتدخل في رواية حدثه الشعري "يستخدم صيغة المشهد القصصي للحصول على تأثير أعمق مكفول نجاحه وتأثيره ، بل هو واحد من صور النجاح التي اثبتت جدواها في التأثير فنياً وجمالياً " (٢)

وحاول الصائغ الافادة من نمطي الروي المعروفين ، حيث - تعرفنا على نوعين من الرواة في العمل السردي هما الراوي المتكلم والراوي العليم (٣) ، فهو ينوع في ذلك إنسجاماً مع حجم وطبيعة الواقع السردي للقصيدة ، وينهض الشاعر - الراوي مثله مثل السارد - الراوي بتدريج الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعيناً بروية ما تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر (٤) . غير ان الشاعر حين يكون راوياً لحدث شعري ، فهو لا يستجيب بالضرورة للمعطيات التي يفرضها السرد ، بل ينحاز الى عالمه الشعري ويطوع عنصر الروي لخدمة قصيدته .

ولدخول عالم الشاعر الراوي اخترنا نماذج تمثل كيفية الاستفادة من اسلوب الراوي المتكلم في النص الشعري . واول النماذج هي قصيدة حالات (حالة (١) :

بيتاع الرجل المجهول

علبة تبغ وتقاب ..

يذهب للمقهى ..

يجلس عند الباب

.....

يأتي النادل يسأله:

- ماذا تشرب ؟



شأياً أم قهوة ؟  
يرتبك الرجل المجهول  
ينهض ...  
يجتاز الباب  
يترك في موضعه ،  
علبة تبغ وتقاب .. (١)

فالشاعر / الراوي في القصيدة يروي حكاية تمثل رؤية من الخلف، أي انه هنا راوٍ منكلم يأتي عن حدث، يقع امامه .

القصيدة (المروي) تمر بسبع مراحل لتطور الحكاية ، تمثلها الجمل الفعلية السبع ، وتمثل الجملة الفعلية الاولى دلالة ترميز للحكاية من خلال (الرجل المجهول) ، لتتسلسل بعدها الجمل : (يذهب للمقهى / يأتي النادل / يرتبك / ينهض / يجتاز الباب / يترك) ، ومن خلال استقراء حركة الافعال نلاحظ انها تتحول تحولاً إجرائياً في احداث القصيدة من الهدوء في حركية الافعال الى توتر وسرعة في ادائها (يبتاع / يذهب / يجلس) × (يترك / ينهض / يجتاز / يترك) ، مع بقاء الشاعر / الراوي واستمراريته في نقل الحدث الشعري .

عنوان القصيدة (حالات حالة (١) ) قد يحيل الى مستوى تأويلي معين ، إذ أن (الراوي / المروي له / المروي) وهي عناصر الحكي التقليدي المعروفة في القصة تتمركز جميعاً في شخصية الشاعر ، لتقدم فكرة ان الشاعر يروي ذاته لذاته .

أما في قصيدة (الجنة والسيدة والحقيبة اليدوية) :  
بعدها سكن الموت في جسد السيدة  
والقى بها في البرية ...  
جنة هامة  
رايت القتيلة ،

تنهض من جسمها ..

تسوي ملابسها ..

تلفت ... باحثة

عن حقيبتها اليدوية ...

فإن وجدتها ..

رنتِ بكتابي ،  
الى الجنة الميئة  
وسالت على خدها دمعاً صامتة  
لحظة ،  
ومضت في الطريق الذي امتد ،  
صوب الحدود ...  
مشيت ساعتين ..  
وهلّ الظلام ..  
ولما تزل  
تغذّ الخطى في البرية  
ترافقها في الطريق ،  
حقيبتُها اليدوية  
وتمشي وراءهما ،  
قطّة من ظلام ..

⊖

وفي الليل ،  
صار الطريق ،  
يمرّ على جبل ،  
متقلّ بالنجوم ،  
وعطر الصنوبر ...

... عند منتصف الليل ،  
صار جبين الحبيبة اخضر  
تعبت ..

إنها تجلس الآن ،  
تخلع عن قدميها الحذاء  
وتصبح عارية للسماء ..  
مواء .....

⊕

في الهزيع الأخير ..



مرّ لصّ الجبال ،  
 بسيدة نائمة ...  
 الى جنبها قطعة جائمة  
 وفي يدها مائزال ،  
 حقيبتها اليدوية  
 تأملها برهة ..  
 ثم سار ..

الى موضع في البلاد القصية

(٥)

حينما أقبل الفجر  
 لقى على جسد السيدة  
 نظرة باردة ...  
 فلم يك ما بينها  
 والحدود ،  
 سوى  
 نجمة

واحدة . (١)

فتمثل (الجنة / السيدة / الحقيبة) العناصر الاساسية المكونة للمروي (النص) ، وتمثل القصيدة رؤية من الخلف إذ يروي الحكاية راوٍ بعيد مكاناً لكنه قريب من الحدث . الشخصية المركزية في الحكاية (السيدة) بعد ان تتحول الى جسد هامد متمثل بجنة هامة يحصل الانشطار بالشخصية المركزية في المروي ، إذ تستولي على النص شخصية جديدة من الشخصية التي غيبتها الراوي (السيدة - الجنة) ، لتعبر الافعال ( تنهض / تسوي / تتلفت) عن ظهور شخصية جديدة تقوم بتطوير الحدث من جديد . (لحظة) تحول زمني في السرد ، بعد هذا التحول يتعرض النص الى مستويات من التطور الحكائي من خلال نمو وتطور الأفعال التي تقوم بها (الجنة) (مضت / مشيت / تغذت) ، ويؤكد سوداوية الموقف ظهور (قطعة من ظلام) ترافقها في الطريق . التحول الزمني الثاني (وفي الليل) إذ يتعرض النص الى تطورات مكانية وزمانية ، التحول الزمني الثالث (عند منتصف الليل) يرافقه تحول الحال الذي تكون عليه الشخصية

(مبار... أخضر) ، وترافقها تطورات وتغيرات الحال الشعرية (تعبث / تجلس / تذلع / تصبح) .  
التحول الزمني الرابع (في الهزيع الأخير) وفي هذا المستوى تدخل شخصية جديدة في زمن السرد إذ بدخول هذه الشخصية تعود الشخصية المركزية الى عالم الغياب .  
التحول الزمني الخامس (أقبل الفجر) تؤكد فيه غياب الشخصية (المسيدة / الجثة) .  
وتحدث كل هذه التحولات على يد الراوي / الشاعر ، وهو يتدخل في توجيه أحداث المروي حسب رؤيته العارفة بكل تفاصيل الحدث الشعري .

وفي قصيدة (فجأة...):  
كنتُ مستلقياً ، في سريري ...  
والى جانبي امرأة عارية ...  
فجأة ..  
فُتح الباب ..  
جاء رجال ثلاثة ..  
أخذوا امرأتي ..  
وخلّوا الى جانبي ،  
امرأة ثانية ..

.....

عندما أخذوها ..

تَبَقَّتْ أصابعها في يدي ٢٢ (١)

في الجزء الاول من القصيدة يروي الشاعر - بوصفه راوياً عليمًا - حكاية عادية ليس فيها ما يثير لان افعالها السردية طبيعية وممكنة الحدوث .  
أما في الجزء الثاني فتحصل الانتقال الشعرية ، ومن خلالها نكتسب الانتقال الشعرية شعريتها ، إذ يستمر الشاعر الراوي في استكمال الحكاية بمسرود متخيل يرفع الحكاية عن عاديّتها وطبيعتها الى فانتازيتها .

أما في قصيدة (في سيارة إسعاف) :

أمس ..

رايتك في حلمي ..



راكبة سيارة إسعاف  
والى جانبك امرأة ،  
ذات ملامح شعبية ...

قلت لنفسى .

- هذا وجه أعرفه ..

ثم تذكرت امرأة ،

ترقص ، دون يدين ،

ولا قدمين ..

في نصب الحرية ... (١)

فإن الشاعر يروي الحكاية بنمطين من اساليب السرد ، يختص النمط الاول برواية  
القسم الاول من القصيدة وهي رواية لمرو له متخيل.

اما النمط الثاني فإن اسلوب الراوي ينتقل من الخارج الى الداخل وهو اسلوب ،  
استدراكي توضيحي للمروي في القسم الاول .

وبذلك فإن الشاعر الراوي يروي في القسم الاول رواية (حلمية) لمرو له مشارك في  
صناعة الحدث ، ويعزل في القسم الثاني المروي له عبر استحضار صورة واقعية تتقدم في  
الزمان والمكان .

## الحكاية المستعارة

لم يكتف الشاعر الحديث بخلق حكاياته ورموزه الشخصية ، بل حاول التوصل أكثر في ميراثه الحكائي والبحث فيه عما هو قابل للاستعارة ، في سبيل الارتفاع بحداسة تجربته الشعرية ، وهكذا فإن التفات الشاعر الى جانب الحكاية كعنصر من عناصر القص الثقافي واعياً ومادة القصيدة امرأ مستحدثاً في الشعر العربي الحديث ، فهناك العديد من المحاولات السابقة .... وربما عمد بعضهم الى خلق حكايات شعرية عن كائنات طبيعية ، او اشياء جامدة (١) ، وبعد هذا التناص الحكائي من اهم المصادر الممولة لحداسة القصيدة العربية ، إذ سعت عبر ذلك الى الافادة من طاقات القص والحكي في الحكاية المستعارة ، ورغد وحدات القصيدة بها لاجلها نحو مراحل تعبيرية وفنية أعلى .

يلجأ الشاعر الى توظيف (حكاية مستعارة) لاسباب فنية شعرية ودلالية تعبيرية ، ليمتد منه بأمكانه النص ان "يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص اخرى" (٢) ، فالشاعر عندما يقوم بخلق علاقات بين المنتج الادبي وبين ما يصبو لانتاجه ، عن طريق التداخل والافادة من النص المنتج (شعري / حكائي) ، فهو يأتي من محاولة "خلق العلاقات التي تشير الى الحالة او الموقف او التصور واغلب هذه الحالات انما هي تنبئ من الشاعر الى الجو العام، العاطفي او النفسي او الفكري الذي يريد نقله الى القارئ" (٣) .

إن استعارة الحكاية ليس تزينة شعرياً ، او تعبيراً عن ثقافة الشاعر ، أو ضموراً في لعملية الابداعية ، بل هي قناة تسهم كثيراً في تجسيد الحالة الشعرية وتكوين صوري فعال للنص الشعري ، كذلك هي عملية عقلية تنتج عن لحظة ابداع فنية تقود الى تنشيط العملية الشعرية .

لاشك في ان استعارة حكاية في نص شعري ، نتيجة لتوهج موضوعي في الحكاية ، لقي انشاماً كبيراً لدى الشاعر ، مما اشاع خيوطاً مشتركة بين النص الذي يمر في مرحلة مخاض ليولد ، وبين النص المولود او الحكاية الواقعة ، فاقترباس الموضوع وتطويره في النص الشعري يدل على اكتمال وعي بأهمية هذا الاقتباس .

استعارة الحكاية يتم من الواقع الحياتي أو اليومي الذي يمر به الشاعر ، وكذلك من خزين ذاكرته ، إذ " ليس من الغريب ان نجد اكثر الشعراء نشاطاً في مجال الابداع هم كذلك

(١) دير الملاك / محسن اطيمش / ١٩

(٢) في اصول الخطاب النقدي الجديد / مارك أنجينو / ١٠٢

(٣) دير الملاك / ٢٤٣



لأنهم تأثروا بصوت الماضي (١٢) ، فيمكن من حكايات الماضي ومواقف رجالها  
وأبطالها وهو أنها أن يجد ثراءً قديماً يعيد على تطورهم الشخصية وطموحهم ، لشعر الماضي  
أمر هائل يروي الحياة كلها ، لذلك يجب على الشاعر أن لا يترك مجرى هذا النهر الكبير وإنما  
لا بد أن يمسح مرة ثانية (١٣) .

إن شاعر اليوم وشعره هو ابن هذا الواقع الجديد والحياة المعاصرة بكل تناقضاتها  
واقضاياها ومشكلاتها ، وإن كل تناقض وإنكسار وقضية جزئية من حياته ، وهي رائد آخر  
من روافد القوة التي تثرى نصه الشعري الذي تكون الصورة جزءاً منه ، لذلك لا يمكن فصله  
عن تراثه ومامنه الثقافي والشعري فهو إحصاء وتعميق لرؤية الشاعر وإحساسه بالاستمرار  
والتواصل الفني (١٤) .

واستمرار تراء الحكاية المستعارة يأتي عبر نصوص تحاول "أن تمثل (تجسد) (تقول)  
الحقيقة الإنسانية : بساطتها وعمقها وذلك من خلال (تجميع) جملة من الأحداث ، والصور ،  
والمنظورات ، والرموز ، والتكرار أيضاً لقائية وظيفتين في آن واحد : تحقيق الرؤيا من جهة  
وتحقيق الإيقاع الملحمي للحدث من جهة ثانية (١٥) .

والشاعر يوسف الصانع من الشعراء الذين أفادوا من تقنية الحكاية المستعارة سواء  
اكانت من التراث الشعري القديم أم التاريخي أم الديني ، وهو شاعر تعددت لديه مستويات  
الاستعارة إذ تتسحب على تناصات ثقافية واجتماعية وحياتية مختلفة ، وهو مفهوم يسعى  
لتوسيع إطار التناص من حدوده الألسنية الى فضاءات اجتماعية وتاريخية وسيكولوجية أخرى.  
ويتعين علينا ان نشير هنا الى ان علاقات التناص التي يقيمها الشاعر مع قصائد وفضاءات  
اجتماعية وسياسية وشخصية لا تشكل على مستوى المجاورة او الدمج او (الترصيع) -  
بالمعنى البلاغي - بل تتجاوز ذلك الى مستوى (المفارقة) Irony ، إذ نجد هنا خلقاً جديداً  
موازياً للمشهد التاريخي الاصلي ، مصاغاً بحس ساخر ونقدي واضح ينجح في تحقيق حالة  
المباغنة والصدمة والرعشة في مفاصل المتلقي (١٦)

بمعنى ان الصانع في الوقت الذي يشغل فيه على الارتفاع بمستوى نصه من خلال  
امتصاص اعلى مناطق الخصوبة في الحكاية المستعارة ، فإنه في الوقت عينه يضيف على  
الحكاية المستعارة ذاتها ثراءً أكبر ، بحيث تبدو وقد تصدرت مشهده الشعري بحلة جديدة.

(١) شعراء المدرسة الحديثة / روزنتال / ٢٣

(٢) الحياة والشاعر / ١٠٤

(٣) دير الملاك / ٢٢٢

(٤) مجلة (الأقلام) قصيدة الحرب المقدمة ، التجربة والفن / طراد الكبيسي

(٥) الصوت الآخر / ٣٢٥

وسنحاول في هذا البحث تحليل قصيدة (اعترافات مالك بن الربيع) (١) بوصفها من  
 وضع النعلاج الشعري التي سعى فيها بوسطه الصانع إلى الاشتغال على حكاية مستعارة من  
 التراث العربي نضرب في قالب الشخصية ، إذ إن قصة (مالك بن الربيع وقصيدته) (٢) ارتبطت  
 به ارتباطاً شخصياً بحيث ما أن يذكر مالك بن الربيع إلا وتشتعل قصته وقصيدته وقد ملون  
 الصانع قصيدته بـ (اعترافات - مالك بن الربيع) إيماناً منه بحصول قصيدة اعتراف روحية  
 من قصيدته وقصيدة مالك بن الربيع بكل لغو الذي يسمح له بتقديم الاعترافات لصالته عن نفسه  
 وفارقة عن مالك ، فضلاً عما تتطوي عليه لحظة إعرافات من إيماءات ودلالات غير محددة  
 ينحو استهلاك القصيدة منحى لغوياً ثرائياً :

ترجلاً

فإن القطا نائم

والقراقل متعبة

هرم النازحون لطول السرى

سوى فارس ، ما ينام .

وحيداً ..

يمنيه هذا الدجى بسهيل

تراباً ...

(سهيل) انطفا ...

واستراحت على حلم صهوة ،

وخيام ،

(١) (مالك بن الربيع بن حوط بن حسل بن ربيعة بن كابية بن خرقص بن مازن بن مالك بن عمرو بن تميم)  
 توفي نحو سنة ٦٠ هـ / ٦٨٠ م يقال انه (كان شاعراً فاتكاً لصاً ، ومنشؤه في بادية بني تميم بالبصرة من  
 شعراء الإسلام في أول أيام بني أمية)  
 كف عن عمله على يد سعيد بن عثمان عندما لقيه في طريق فارس فقال له : (مالك ، ويحك تفسد نفسك  
 بقطع الطريق ..... وفيك هذا الفضل ! قال : يدعوني إليه العوز ... قال : فإن انا اغنيك واستصحبك  
 ، اتك عما كنت تعمل ؟ قال : أي والله ايها الامير اكفأ كفا لم يكفأ احد احسن منه).

انظر : الاغاني الجزء ٢٢ / ٢٨٨-٢٨٩

(٢) (قصيدة طويلة تقارب ابياتها الستين ، هي التي اشتهر الشاعر بها وموضوعها غريب ، إذ انه رثاء  
 لشاعر نفسه . فيها حنين والم وتذكار واعتبار . والذي يلفت النظر فيها ، هو هذا الاستطراد في التذكير  
 والتسويق والحنين الى الماضي والندم على الاعترا بـ )  
 انظر : شعراء الواحدة / نعمان ماهر الكنعاني / ص ٤٣



يُصل هذا المنحى اتصالاً وثيقاً بالمعجم اللغوي لقصيدة مالك سواء على مستوى  
المفردات ذات الدلالة الخاصة (القطا / التوالل متعب / طول السرى / الدجى / سهيل / ضهوة  
وخيام) أم على مستوى التشكيل المصوري لجمل الاستهلال الشعرية .  
ثم يحاول تفحص حالة الاغتراب التي عاشها مالك بأنواعها وتفعيلها عبر إستعاره  
قصة النبي يوسف للأرتفاع بمستوى الاغتراب الى أعلى مرحلة ممكنة :

مغترباً ،

غربة يوسف في الجب ،

وفي السجن ،

وإذ تدعوه امرأة في قصر الحاكم ،

لكن ...

يا يوسف أعرض عن هذا ...

ها انذا أعرض ..

إذ يحدث نوعاً من التماهي بين النبي يوسف (عليه السلام) والصانع من خلال فعالية المعادلة  
الزمنية بين النص القرآني ( يوسف أعرض عن هذا ) (\*) وبين تدخل الشاعر يوسف بوصفه  
راويًا للحكاية الراهنة (حكاية القصيدة) بسياقه الشعري الآتي (ها انا ذا أعرض) ويحصل نوع  
من التركيب الحكائي بين حكايتين مستعارتين حكاية النبي يوسف وحكاية مالك بن الربيع  
وبين حكاية يوسف الصانع (حكاية القصيدة الراهنة) .

ويستخدم في القصيدة مجموعة من التقنيات الحكائية التي يهدف من خلالها فرض  
تنويع حكائي يجدد فيه حياة القصيدة مثل اسلوب الحوار بنوعيه واسلوب السؤال :

بلى ..

بلغ الركب رايّة ،

فانزلا عند خوفي .

أقيما على (مالك) ليلة ...

فإني رأيتُ غراباً على منكبي فرسي ،

رأيتُ دماً ..

فعلام اضطربتُ وفز القطا في دمائي ؟

(\*) ( يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنْبِكِ إِنَّكِ كُنْتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ ) صدق الله العظيم  
سورة يوسف / الآية ٢٩

إذ يستخدم (بلى) بوصفها اجابة عن سؤال او مجموعة اسئلة يسعى فيها الشاعر  
الراوي الى بناء صورة شعرية تتوسطها شخصية مالك وتتوي فيها شخصية الشاعر الراوي  
وهو يرسم في الصورة حالة من حالات معززة بالخوف والاضطراب والتساؤل والشك .  
ثم ما يلبث ان يتحول في مقطع من مقاطع القصيدة الى منطقة الحكاية المستعارة ذاتها  
لكي يصور (مالكاً) بعيداً عن حدود التماهي :  
أيها النازحون .. حدودكم اقتسمتي ..  
تعالوا انظروا،

أيّ جنبٍ يعنّ على مالكٍ حين تدنو المنية ؟

إذ يصبح الراوي /الشاعر مصوراً يحمل كاميرا وهو يدعو الآخرين ( المروي لهم)  
للنظر الى صورة (مالك) المتحركة من خلال عدسات كاميرته ، في مرحلة مهمة من مراحل  
تطور حكاية (مالك) وصولاً الى ذروتها ، ومن اجل ان يعمق صورة الحكاية المستعارة في  
نصه يذهب ايضاً الى استعارة قصة السيد المسيح ليصعد من مستوى تفعيل الحكاية :  
كأنما العذراء ، لم تلد بها المسيح ذات ليلة .

أو أنها ،

من بعدما استوى نبياً ..

أنكرت ميلاده ...

(فليت الغضا والأثل لم ينبتاً معاً

فإن الغضا والأثل قد قتلتان)

مستوحياً صورة شعرية من صور الاغتراب لهذه القصة وما يلبث ان يصنع بيتاً من  
الشعر داخل فضاء قصيدة (مالك بن الريب) ، ولكنها لا تنتمي الى القصيدة فعلاً يحاول فيها  
الشاعر نقول (مالك بن الريب) عبر انتحال بيت جديد يضاف الى القصيدة انسجماً مع ما  
نكرعن هذه القصيدة من تعرض كبير للانتحال ، إذ ذكر ابو عبيدة ان عدد ابیات القصيدة  
الاصل ثلاثة عشر بيتاً والباقي منحول ولده الناس عليه (١) .  
وما يلبث صوت الشاعر المتفرد الخاص ان يظهر متالقاً ليُعبّر عن ازمته في زحمة  
هذه المنطقة الشعرية المليئة بالصور والحكايات :

(١) لما اشرف على الموت تخلف معه (مرّة الكاتب) ورجل اخر من قومه من بني تميم وهما اللذان يقول  
فيها :

برابية اني مقيم لياليا .

أيا صاحبي رحلي دنا الموت فأنزلا

الاغاني ج ٢٢ / ٣٠٣



أيتها وحشة يا تراب بلادتي أقاتل ؟

ان يدي تحاربني

قتلوني ثلاثاً ...

ولكني لم أمت

إن (مالك) يشترط الكبرياء

اشترطت الموت بلاندم ..

فتظهر جلياً غربة الشاعر وازمته ومعاناته بشكل ينكفي به الشاعر انكفاء كلياً على ذاته ليخرج من هذه البؤرة وهو يحتاج ويناقش اشتراطات (مالك بن الريب) <sup>تأريخاً</sup> <sup>بأسرار</sup> هو ، وهو يستخدم هذا الأسلوب في أكثر من مكان في القصيدة إذ يقدم صورة الحكاية المستعارة ليضاهي بها صورة حكاياته ويقيم بينهما حوارية تتغلب فيها أحدهما على الأخرى . ويغتم الشاعر / الراوي كل فرصة متاحة للخروج من معطف الحكاية المستعارة

والالتقاء بصوته الوحيد الصافي :

ظل السؤال الصعب

إن كان هذا السيل <sup>صغير</sup> لا يجرفني في الدرب

من يقتضي العود للمنبع ،

والرجوع للمصب ؟

ليؤلف حكمته الشعرية التي يجتهد أن يضعها في كل مرحلة تطور مهم من مراحل تطور القصيدة ببعديها الدرامي والملحمي ، لكن هذه الحكمة لا تولد إلا من خلال التفاعل الداخلي الحي بين ميكانيزمات الحكاية المستعارة وحكاية الشاعر / القصيدة ، وكلما وجد ثمة ضرورة للاستعانة بجزء من نص القصيدة فإنه يأتي بهذا الجزء في منطقة ساخنة درامياً من مناطق القصيدة ليعبر بذلك عن أهمية حضور النص في التفعيل الشعري :

(خذاني فجراني ببردي إليكما

فقد كنت قبل اليوم صعباً قيادياً

وقد كنت عطاءً إذا الخيل أدبرت

وقد كنت ..... )

ولكنه لا يكتفي بذكر الأبيات (أبيات مالك بن الريب) خالصة بل يتدخل في صناعة توجيه قرائي ينتمي الى قصيدة الشاعر إذ أنه لا يذكر عجز البيت الثاني ويذكر بدلاً عنها (وقد كنت.....) امعاناً في جعل هذا النص المستعار جزءاً من تركيب القصيدة .

ثم ما تلبث القصيدة في مقاطعها الأخيرة ان يتصاعد مستوى توترها الدرامي بحضور  
متكافئ بين الحكاية المستعارة وبين حكاية الشاعر / القصيدة :  
اسمع صوت مذيع يسير وراء الجنازة ،  
تأخذني سورة من رثاء لنفسي فأبكي ...  
(تذكرت من يبكي علي .. فلم اجذ سوى السيف ..)

إذ يتوازي صوت الشاعر مع صوت مالك للتعبير عن المشكلة الاساس في الحكايتين  
وهو رثاء الذات فيشعر الشاعر بوحدة قاسية يضطر فيها الى البكاء (فأبكي) من اجل ايجاد  
معايل نفسي لمسوة الحال الشعرية ، في الوقت الذي يعبر فيه مالك عن أقصى حالات الوحدة  
والوحشة ، إذ لا يجد من يبكي عليه سوى السيف والرمح وبذلك يبلغ التعبير في الحالين الى  
أقصى درجات رثاء الذات ، وهي البؤرة الشعرية المركزية التي يشتغل عليها نص الحكاية المستعارة  
القصيدة ، ويختتم الشاعر قصيدته بخاتمة تقريرية تعدّ محصلة أو نتيجة لهذه الحوارية الرائعة  
بين صوت مالك بن الربيع القادم من أقصى الحكاية المستعارة وصوت يوسف الصانع النابع  
من عمق الاحساس الراهن بمسوة الوحدة ووحشتها :

خذاني الى الكاتب العدل ..

ولتشهدا

أن مالك ..

يعترف الآن بين يدي عصره ..

اعترفوا

اعترفوا

اعترفوا

أيها الحاملون عذاباتكم ..

إنني وطن المتعبين الذين ،

يُحسنون وحشة هذا الزمان ! (١)

إذ يحصل نوع من التماهي العالي بين شخصية مالك وشخصية الشاعر وهما يقدمان  
اعترافهما المشترك ويطالبان كل من تتجانس عذاباته مع عذابتهما الامتزاج بهذا الصوت  
لمركب المتحد ، وتقديم هذا الاعتراف الجماعي وهو يعبر عن وطن المتعبين أولئك الذين  
يُحسنون احساساً عالياً وحشة هذا الزمان بأقصى ما يمكن من حرارة وعمق .



اعتمدت القصيدة على مجموعة تقنيات فنية حاولت ان ترتفع بالمستوى الفني لشعريتها، فتنية التكرار مثلاً لاسيما مفردتي (الغضا / القطا) وهما مفردتان قادمتان من الحكاية المستعارة قدمتا حضوراً طاعياً لتجليات الحكاية المستعارة ، وتمكن هذا التكرار وتكرارات اخرى لفظية وشكلية من خلق حس ملحمي في السرد الشعري الحكائي إذ ان الحكاية بشقيها المستعار والراهن قدّمت بأساليب روية مختلفة . كما ان التقابل الصوتي الذي يحصل في اماكن كثيرة في القصيدة بين صوت مالك وصوت الصائغ توازياً ، وافتراقاً ، واندماجاً، وتماهياً يعكس مستوى عالياً من التنويع التعبيري في الاداء الشعري بحيث ان القصيدة كانت عصية على الانتظام والتمحور داخل نسق شعري واحد وهذه القابلية على التنويع هي التي قادت القصيدة الى هذا المستوى من النجاح والتألق في مضاعفة شعريته .

## الحكاية المخلقة

وسعت القصيدة الحديثة مجال اشتغالها على الليات الفنون السردية كثيراً ، لاسيما ثقافية (الحكي) وعنصر (الحكاية) وما يصاحبها من قيم وتقاليد فنية قابلة للتوظيف الشعري .  
والحكاية المخلقة هي تلك الحكاية التي يصنعها خيال الشاعر ، وتستغل رؤيته الشخصية الذاتية على خلق عناصرها زماناً ، ومكاناً واحداً وشخصيات .  
ان الافادة من انجازات فن القصة كنموذج للبناء الجديد لم يأت محض صدفة بل ضرورة اخضاع البناء للحالة النفسية التي تسود التجربة ومقتضيات الموضوع الشعري (١)  
فعندما اجتهد النص الشعري الحديث ان يكمل متطلبات بنائه الفني من روافد القص ، حاول ان يكون ذلك التغذي على كل العناصر ، وعنصر (الحكاية) احد اهم تلك العناصر ، ونجد القصيدة الحديثة تتمتع كثيراً بلون القصة لاسيما ان مصدر الحكاية المخلقة هو الشاعر نفسه ، حين ينجح في دعم حكايته بقوة التسمية ، فـ "ان نسمي الاشياء يعني اننا ندعها توجد" (٢) ، ووجود الشيء ووسمه يعني اننا خلقنا له وجوداً وكياناً على غير مثيل سابق .  
الخيال هو مصدر ابداع الشاعر ، ومحاولة الافادة منه في تطوير موضوع ما هي لامحاولة كبيرة جداً على الصعيد الفني الابداعي ، ومن مجموع الحكايات التي تذكر على اساس موضوعها هي (حكاية ذات محتوى من الخيال الخارق) (٣) حسب بروب ، يكون فيها مستوى التخليق بعيداً عن تصور الواقع .

الشاعر حاول ان يخرق القاعدة والقالب المألوف ، وان يتجاوز المحسوسات المرئية الى المصورات العقلية لصياغة تجاربه والتعبير عنها ، والشعراء لا "يعبرون عن تجاربهم بالشكل الذي يمليه عليهم العقل او يرتبونها على ضوء مثل هذا الامر بل بلوغ الذي يحسونه بها" (٤) .

ان محاولة اصفاء شاعرية اكبر على العمل الفني مرهونة بعناصر كثيرة تزيد من شاعريته وترتفع به الى مصاف النصوص المتقدمة شعرياً ، فهو "يرتبط بابعاد عميقة منها ما هو اسلوبى ، ومنها ما هو لغوي ، ومنها ما يتعلق بأبتكار الصور والاختيلة" (٥) ، وبعيداً عن صدق التجربة شاعرية أو فنية ، فان النفس الشاعرة تحاول توظيف كل ما يمكن لخلق النص

(١) الشعر الحر في العراق / ٢٠٠

(٢) مجلة (فكر وفن) ، هايدغر والشعر ، الشاعر لاياتي بالخلاص / ميشيل هار / العدد ٤٧ / ١٩٨٨ / ١١

(٣) نظرية السرد الحديثة / دالاس مارتن / ١١٨

(٤) التجربة الخلاقة ، بورا / ٣٠

(٥) التحليل النقدي والجمالي للأدب / عناد غزوان / ٦٠



الشعري بالصورة الشعرية من إنتاج العقل في الوعي واللاوعي ، واللاوعي هو المصدر الذي يمكن أن يعمل في إنتاج الصورة وخافتها بصورة أكبر ، إذ أن دواخل النفس من امليات واحلام تعمل جميعها في اللاوعي وتصدر وتظهر في احلام ، ويكون هذا الحلم مصدراً آخر من مصادر حكاية الشاعر المخلقة ، والعقل المبدع يجعل من كل شيء شعرياً ، إذ لا يوجد فيه شيء غير شعري ، وموضوع خلق الصورة من أي شيء ، يعتمد على القوة الخيالية لاستجابة الشاعر أولاً للوعي المدى الذي استوعب به وعي الشاعر هذا المشهد آخراً (١) .

ان الصورة في هذا النوع من القصائد التي تحمل عنصر الحكاية المخلقة تعتمد على براعة الشاعر ، فهو يخلق ويشكل خرافة ويكتب اشياء اشبه ما تكون بالحقبة (٢) ، فضلاً عن ذلك فالثراء الحياتي الذي يتمتع به نظر الشاعر وثقافته الاجتماعية والادبية ، لها الدور الامم في اغناء هذه الصورة من صياغة وبناء ، وذلك لان "العمل الفني امكانية عقلية تخيلية تركيبية في أن واحد يكتشفها الفنان من خلال الثراء الحياتي الهائل" (٣) .

وتسهم خصوصية المخلقة في دفع الشاعر لاستثمار كل "طاقاته ، من ذهنية ، ونفسية ، وتعبيرية" (٤) ، حيث تعمل بتداخل وامتزاج فني عال ، كي تنهض بمهة خلق الصور .

شعر يوسف الصانع لا يخلو من حكايات واحداث مخلقة تخليقاً شعرياً ، ونحن هنا نحاول ابراز النصوص التي تمثل هذا النموذج الفني ، ومنها قصيدة (استيقظ يا يوسف) التي تستند في حكايتها على محاور اساسية متداخلة فيما بينها :

في حلمي ..

خيل لي ، أنني استشهدت ..

ورحت أراقب نفسي ..

كنت ، لبضع ثوان ، منتشياً ...

أهمن : الله .. لهذا الموت العذب

مجرد أن تذهب ،

في الحلم الى الحرب ،

وتستشهد ...

لكن ..

فاجاني عصفور دوري ،

(١) الصورة الشعرية / سي - دي لويس / ١٠٢

(٢) نفسه / ٣٤

(٣) الصورة في التشكيل الشعري / سمير علي / ٦٢

(٤) في نقد الشعر / محمود الربيعي / ٩٥

فَجَلَلْتُ .. وَزَلْتُ قَدَمِي ..  
وَشَعَرْتُ كَأَنِّي ، أَسْقَطُ مِنْ جِبَالٍ ..  
وَاسْتَقْبَلَنِي الْعُشْبُ ..  
وَنُومَنِي ...

أَتُرَانِي أَحْلُمُ ؟  
صَارَ الْعُشْبُ فِرَاشِي ..  
وَسَمِعْتُهُ يَهْمَسُ :  
حَاوِلْ أَنْ تَنْهَضَ  
كَيْ أَصْلَحَ مِنْ شَأْنٍ مَلَأَتْهُ تَحَنُّنٌ ..  
قَالَ الْعَصْفُورُ الدَّوْرِي :  
سَأَتْرُكُ مِنْ رِيثِي فِي جِرْحِكَ  
كَيْ يَشْهَدَ ..

قَامَ الشَّاعِرُ بِخَلْقِ شَخْصِيَّةِ (الْعَصْفُورِ الدَّوْرِي) وَاتَّمَنَّتْهُ ، إِذْ جَعَلَهُ يَتَحَدَّثُ مَعَهُ .  
وَبَعْدَ مَا يَقُومُ بِأَجْرَاءِ حِوَارٍ بَيْنَهُ وَبَيْنَ نَفْسِهِ (دَاخِلِي / حَلَمِي) (أَتُرَانِي أَحْلُمُ ؟) ، وَيَجْعَلُ مِنَ  
الطَّبِيعَةِ شَخْصِيَّةٍ فَاعِلَةٍ فِي الْحِكَايَةِ ، إِذْ تَتَدَخَّلُ بِوَصْفِهَا شَخْصاً يَتَحَدَّثُ مَعَهُ بَعْدَ أَنْ سَقَطَ عَلَيْهَا  
(الْعُشْبُ) وَاصْبَحَ فِرَاشَهُ ، وَهَمَسَ لَهُ بَأَن يَنْهَضَ لِيَصْلَحَ مِنْ شَأْنِ نَفْسِهِ (الْعُشْبُ) .  
قُلْتُ لِنَفْسِي :

أَنِّي لِي إِنْ أَتَاكَدَ ...  
لَوْ أَمَكْنَ ، أَنْ أَلْمَسَ تَرْقُوتِي ..  
حَيْثُ تَذُوبُ الْآنَ الْإِطْلَاقُ  
قِطْعَةً تَلْجُ .. وَتَسِيلُ عَلَى قَلْبِي

أَه .. لَوْ أَمَكْنَ أَنْ أَنْهَضَ  
أَوْ إِنْ أَصْرَخَ .. أَوْ ..  
جَرَبْتُ .. وَلَمْ أَفْلُخَ ...  
وَسَاءَلْتُ :

تَرَى مَاذَا يَتَوَجَّبُ ،  
أَنْ يَفْعَلَهُ إِنْسَانٌ مِثْلِي .. ؟  
فَأَنَا ، لَمْ أَسْتَشْهَدْ مِنْ قَبْلُ ،  
وَإِخْجَلُ ،



من أن أخطي  
في استشهادي ..  
فيعيرني الشعراء ...

تراني أحلم ...  
أي عذاب هذا ؟  
أن تستشهد في الحلم ...  
وتبقى ، بعد استشهائك ،  
ملقى فوق العشب ..

تمر الغيمة فوقك  
والعصفور ، يحط على جرحك ..  
والريح ..

أحس كأن الدنيا  
توشك أن تمطر ...  
قلت لنفسي : لا بد من الصبر ...  
فهذي ... فرصة عمري  
إن الدنيا غائمة ..  
والريح تهب ...

يجري البطل / الراوي حواراً داخلياً لنفسه بشكل اسئلة موجهة ونقاش وحديث ،  
للوصول الى نتيجة تجعله يعرف مدى واقعية او فانتازية ما هو فيه (قلت لنفسي / وتساءلت /  
قلت لنفسي).

ابتدأت تمطر ..

والعشب تبلل ..

وابتل العصفور ..

وخيل لي : أن شذئ ،

يتأهى في روعي ،

يشبه رائحة امرأة ،

ولدتني قبل قليل ...

لا ... لن تلبث ، أن تدفع للأرض مشيمتها ..

ما هذا حلم ..

تلك امرأة ولدتني ، في منتصف الليل  
وما زلت الى هذي الساعة

اذكرُ دفء جدار الرحم ...  
ورائحة الحبل السري ...

واضحك ..

إذ اذكرُ ،

أني لحظة ميلادي ،  
قبّلتُ أصابع قابليتي ..  
فاحتضنتني باكية ...

آه يا امرأة

أعطتني في منتصف الليل ..

شهادة ميلادي ،

أي امرأة تملك أن تعطيني الساعة

أوراق استشهادي،

أو تسمح لي ، لحظة موتي ،

أن اتحسّ دفء مشيمتها ..

وأشم عبير بلادي ..

أتراني أحلم ..

عينا مفتحتان ..

قد انقطع المطر الآن ،

وجف العشب ،

وما زلت أقول : سأستشهد ..

ثم تمرّ الايام ..

ولا استشهد .. !

أي عذاب هذا ؟

أني أحلم مفتوح العينين ..

أه ، من أحد يغض لي عيني ،

ويهمس :

- بابو سف .. إنك تحلم



عزّ عاريّ الحلم  
وعزّ استيقاظي ..

وتوسلتُ بكم :

بضع ثوانٍ أخرى ..

ما الضيرُ ...

أنا لم أستشهد من قبلُ ...

وأجهلُ .. ماذا يتوجبُ ،

أن يفعله إنسان مثلي ..

نجد مقابلةً حكايةً بين لحظة الولادة المستعادة التي تبدأ من (وخيل لي : ان شذى / يشبه رائحة امرأة / ولدتي قبل قليل) ، ولحظة الموت المتخيلة (أي امرأة تملك ان تعطيني الساعة / اوراق استشهادي) ، إذ تقوم الحكاية على صراع بين فكرة الحلم وفكرة الاستيقاظ (أتراني احلم) وكذلك (أني احلم / مفتوح العينين) (يايوسف .. إنك تحلم / فاستيقظ من حلمك) إن فكرة انه في حلم تسيطر على الواقع ، فيحاول ان يجد طريقاً لكي يثبت لنفسه انه شهيد ، وان طريقة استشهاده مثالية لكونه شاعراً .

قال العشبُ :

تمدّد ، مثل صليب ..

وامدّد عن جنبيك ذراعيك ..

فإن جاء الشعراءُ اليك .. فلا تحفل ..

أغمضْ عينيك .. ودعهم يكون عليك ،

الى أن يكتمل الاكليلُ ..

ويشتعل الشيب على فوديك ..

اشتعلتُ روحي ..

واحترق الاكليلُ ..

وأظلمت الدنيا ...

وأنا ما زلتُ وحيداً ،

ملقى فوق العشب ..

أراقبُ عاري

وأرى دوداً ،

يخرجُ من شفتي

ويأكلُ أشعاري ..

يعود الى العشب الذي يقوم بتعليمه حكمة الاستشهاد بعد ان يكون هذا العشب قد نما  
على دم الشهداء ، وصار فراشاً ومستقراً لكثير من الشهداء وشاهداً على اجسادهم وعلى  
حكاياتهم السامية وهم يودعون سرّاً في حضرتة وديمومته .

شخصيات الشعراء شخصيات مستمدة من الخارج ، نجدها تطل على الحكاية بين آونه  
وأخرى ، لتفعل الواقع السردي للحكاية ، إذ ذكرهم في (فيغيرني الشعراء / فإن جاء الشاعر  
اليك) .

اخيراً ينادي بطريقة يختلط فيها الصوت بالمونولوج الداخلي مشرفاً على نهاية  
الحكاية:

استيقظ يا يوسف

استيقظ

إسن ... تيّ ..... قظ .... (١)

يتكرر فعل الامر ثلاث مرات صوتياً بأشكال مختلفة ، تعبيراً عن عدم صمود الحكاية  
المخلقة وإخفاقها باليقظة ، لانه بمجرد الاستيقاظ ينتهي الحلم وينتهي معه كل شيء .  
أمّ قصيدة (اجازة) فتمثل نموذجاً آخر لبناء القصيدة المخلقة .  
شهداء عشرة ..

نزلوا ، يوم إجازتهم للبصرة ..

أربعة منهم -

كانوا مدعوين ، لحفلة عرس في العشار ...

أربعة ،

راحوا لزيارة جرحى معركة الاهوار ..

وتبقى اثنان :

الاول ،

راح يفتش في البصرة عن دار ،

في يده ، باقة ازهار ..

والثاني ، ظلّ وحيداً ..

فأدار عن البصرة وجهة

ومضى ثانية .. للجهة ... (١)



القصيدة تتضمن حكاية (شهداء عشرة) وهي على المستوى الواقعي غير متحققة ،  
ذلك لانها تحكي حكايتهم بعد الاستشهاد وليس قبله ، فهي حكاية مخلقة قام بلسجها خيال  
الشاعر .

فنجد ان عناصر الحكاية متوافرة من حدث وشخصيات وزمان ومكان ، والقصيدة في  
احد مستوياتها منصلة تفصيلأحكايا منطقياً ، من خلال توزيع مفردات الرقم (عشرة) المؤلف  
للعنود الفقري للحكاية .

القصيدة تتضمن حكاية لكل مجموعة من العشرة ، (اربعة منهم) مدعوون لحفلة عرس  
وهذا يدل على السعادة والحياة الجديدة والرغبة والبحث عن البهجة والمتعة ، (اربعة) في  
زيارة جرحى معركة وهذا دليل اخر على السعادة والامل والحياة ، (تبقى اثنان) / الاول (يفتش  
عن دار / باقة ازهار) وهذا ايضاً دليل التفاؤل والبحث عن الحياة والجمال ، (الثاني) (مضى  
ثانية للجبهة) وكأنه يعيش حياة طبيعية فأقل عانداً الى ساحة القتال للاستشهاد ثانية لانه ظل  
وحيداً.

المنطق الشعري الحسابي هو الذي يهيمن على الواقع الحكائي للقصيدة ، ويبدو ان  
الشاعر سعى من خلال هذا المنطق الى منح صورة القصيدة بعداً واقعياً ممكناً ، بالرغم من  
فانتازية هذه الصورة وخضوعها لآلية التخليق الحكائي ، وربما وظف الشاعر الحقيقة القرآنية  
في عد الشهداء احياء(\*) ، وابتكر هذه الحكاية التي تنازع الواقع للحصول على مكان .

اما قصيدة (لقاء) فهي نموذج اخر للحكاية المخلقة ومستوى التخليق متأني من مصادر  
كثيرة:

رجلٌ أخرج

وامرأةٌ حسناء ..

يَتَبَسَّمُ سَلَمَةً

تَبَسُّمُ المرأة ..

يومي ..

تومي ..

ينهض .. تتبَعُهُ ..

يمشي .. تمشي معه ..

(\*) يكثر تداول هذا الرقم في الكتاب المقدس فهو ذو مرجعية مسيحية ، ينظر الكتاب المقدس ، العهد الجديد ،  
رؤيا يوحنا ، الأصحاح الأول والسادس والثامن والحادي عشر .  
(\*) (وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أحيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ) صدق الله العظيم  
سورة العنكبوت الآية (١٦٩) .

حتى يصلأ آخر هذي الدنيا ...

يقف الرجل الأخرس ، مرتبكاً ..

يتساءل ، في سره :

- ما أن لها أن تفهم

أني رجل أخرس ؟

في حين تظل المرأة ، قريبة واقفة ،

تتساءل

- ما أن له أن يفهم ،

أني امرأة خرساء ... (١)

اول مصادر التخليق في هذه الحكاية هو انها لايمكن ان تكون واقعة لانها لايمكن ان تنقل الى الآخر / المتلقي بحكم افتقاده قناة التوصيل اليه ، وثانيها ان الراوي / الشاعر يتدخل في أعماق الشخصية ويتحدث بلسانها (المقطوع) ، وينقل الى المتلقي جوهر الحدث وانساق تطوره ، فضلاً عن أن ترتيب الأحداث وصياغتها يدل على تدخل فني واضح للشاعر ، فالحدث الشعري مهندس بطريقة شعرية بارعة غاية في الدقة والمهارة ، مما يدل على ان الحكاية لا ترتبط باي مرجعية معينة في ارض الواقع .

"الحكاية التي قدمها النص حكاية مخلقة ، لان اللغة التي اعتمدت عليها في صياغة نموذجها الحكائي هي لغة صمت" (٢) ، إذ ان شخصيتي الحكاية "الرجل الأخرس / المرأة الحسنة ← الخرساء) يتحدثان بلغة افتراضية اسقطت كليهما في وهم الافتراض ، فكانت خاتمة الحكاية (للقاء) .

إن قيمة التخليق في الحكاية تأتي من شعرية الشخصيتين وشعرية الحادثة ، ومن حس المناجاة العالي / الخافت بين الرجل والمرأة ، ومن ظلال لعبة المفارقة بين الحكواتي / الشاعر والمتلقي .

وفي قصيدة (امسية السبت ) يظهر حد الحكاية المخلقة بين مستويين واقعيين من

الحكاية :

في هذي الساعة ،

من أمسية السبت ...

(١) الديوان / ٣٦١ - ٣٦٢

(٢) مجلة (الف باء) العراقية / شعرية المفارقة ، قراءة نقدية في قصيدة (لقاء) للشاعر يوسف الصائغ

د . محمد صابر عبيد / العدد ١٥٩٤ نيسان ١٩٩٩ / ٣٦



حيث امرأة نائمة قربي ..  
والغرفة ، غارقة في الصمت ..  
أتوقع أن يحدث شيء ما ..  
ان يقرع بابي ،  
شرطي - مثلاً -  
يسال عن رجل مجهول -

او ان انظر تحت سريري ،  
فأرى ، ثمة ، إنساناً مقتول ...  
أتوقع .. ان يحدث شيء ما ..  
لكن ...

تمضي الساعات  
ولا شيء ..  
سوى أمسية السبت ..  
تنفّس بي ،  
من نافذة البيت ..

اتعب من قلقي ..  
وأنام .. (١)

الحكاية الاولى تتضمن واقعاً حكاياً ، من زمان (امسية السبت) ، وشخصية (امرأة) ،  
ومكان (الغرفة) ، وهي تعبر عن سكون يغرق به الحدث .  
تنتقل القصيدة الى مستوى ثانٍ هو الحكاية الثانية ، يقوم فعل التوقع بصنعها وهي  
حكاية مستقبلية متوقعة تمثل الحكاية (المخلقة) ، وتقوم على احداث يمكن ان تحدث او لاتحدث  
أي على مستوى (الاحتمال) ويحدث غير محدد (وان يقرع الباب / شرطي - مثلاً - / رجل  
مجهول / إنساناً مقتول) .

ينتقل النص عبر انعطافة حكاية بأستدراك للموقف (لكن) تقوم بتغيير الحكاية المخلقة  
، وتعود بالنص الى واقعه الحكائي الاصل .

الحكاية المخلقة هنا مصنوعة على ضفاف شعريّة واقعية ، فهي تقع بين الاستهلال  
الزمني الواقعي المسمى (في هذه الساعة / من امسية السبت) ، وبين الخاتمة التي تعبر عن  
حال شعري تقليدي (اتعب من قلقي .. / وأنام ..) ، لذا فإن الحكاية المخلقة لاتحيا الا في

من القصيدة - المنطقة اللغوية المحصورة بين الإستهلال والخاتمة - ، فالراوي يستثمر هذه المنطقة المتاحة له لخلق حكاية ، وبعد أن يُثبت أركانها مايلبث أن يقصي هذا الجهد من دائرة العمل المعجري بآلية التوقع والاحتمال (توقع .. أن يحدث شيء ما) ، ثم يستخدم (لكن) مباشرة بعد أن فشل التوقع وغياب الحكاية .



## - اساليب التنوع الحكائي

تعد الحكاية عنصراً جوهرياً أساسياً في القصة سواء كان هذا القصة سردياً أم شعرياً فهي جواهر المروي ، والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله<sup>(١)</sup> ، وتنهض الحكاية على حدث أو مجموعة أحداث ، إذ كان "القاص البدائي يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلاً زمنياً مضطرباً وبنفس ترتيب وقوعها"<sup>(٢)</sup> ، ذلك "الترتيب الذي يكون عليه الحدث ، أي صور متواليه في الزمان"<sup>(٣)</sup> ، إلا أن التطورات التي حصلت في نظم السرد قادت الى تنوعات هائلة في عرض الحكاية إذ خضعت على يد الراوي لتنوعات مهمة تتعلق بالماضي (الاسترجاع) أو المستقبل (هاجس أو استباق) ، وتكون هذه الأحداث تنوعات في المدى والمسافة بالشكل الذي يحقق نظاماً سردياً حيويّاً للحكاية<sup>(٤)</sup> .

استت في نظريات السرد الحديثة ابنية جديدة منها مثلاً "البناء المتداخل حيث تتقاطع الأحداث وتتداخل ، دون ضوابط منطقية ، وتقدم ، دون الاهتمام بتواليها ، إنما بكيفية وقوعها"<sup>(٥)</sup> ، وقد افاد الشعر من هذا البناء لانسجامه مع طبيعة التكوين الشعري للحدث داخل القصيدة ومن الابنية التي اشتغل عليها الشعر هو البناء المكرر حيث تفيد القصيدة من "طاقة التكرار"<sup>(٦)</sup> التي تشحنها بحسّ درامي ملحني .

يعتمد هذا الاسلوب في ان يقدم الشاعر في القصيدة الواحدة مجموعة من الحكايات المستقلة المنفردة ، ثم ما تلبث ان تتداخل فيما ياتي من حكايات ، لتربط الحكايات جميعاً بنسيج حكائي واحد يمثل جواهر النص .

وتأتي هذه الاساليب من خلال قدرة على التفنن السردية في التنويع على الحكاية ، وتقسيمها على حكايات متنوعة تستقل في بنائها الاولى ، ثم تلتحم فيما بعد لتكون الحكاية الكاملة للنص الشعري .

ان لشاعر يوسف الصائغ من أهم الشعراء الذين طوروا هذا النظام في التعبير الشعري ، وأفادوا مما يقدمه هذا التنوع من امتيازات جديدة تعمق شعرية القصيدة من جهة ، وتمنحها طاقة اكبر على محاوره المتلقي ونقله الى فضاء القصيدة .

(١) السردية العربية / عبد الله ابراهيم / ١٢

(٢) بناء الرواية / سيزا قاسم / ٣٧

(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق / عبد الله ابراهيم / ٢٧

(٤) نظريات السرد الحديثة / والاس مارتن / ١٦٤

(٥) البناء الفني لرواية الحرب في العراق / ٣٨

(٦) مدخل الى نظرية القصة / سمير المرزوقي ، جميل شاكر / ٨٣

في قصيدة (قصّة) نجد ان اسلوبها في تنوع انماطها الحكائية هو اسلوب التكرار:  
 في شبّاك قطار الليل ..  
 يبدو شبّاحان ..

رجل وامرأة يعتنقان ..

.....

في الشبّاك التالي  
 رجل يجلس منفرداً  
 في صمتٍ حجري  
 رجلٌ غجري !!

⊖

في المطعم ..  
 رجل وامرأة ،

يقتسمان التفاحة قسّمين  
 ويصبّان الخمر في كأسين

.....

في المائدة الاخرى ...  
 جلس الرجلُ الغجري ...  
 قسّم التفاحة قسّمين  
 وصبّ الخمر في كأسين

⊖

في شبّاك الفندق  
 يبدو شبّاحان ..

رجلٌ غجري وامرأة يعتنقان ...

في الشبّاك التالي  
 رجل يجلس منفرداً،  
 في صمتٍ محزون ..

..... رجلٌ مجنون !! (١)



عنوان القصيدة ينطوي على دلالة سردية ، اذ يعلن عن حكاية قصة معينة يقوم بسردها راوي يحمل كاميرته الشعرية من الخارج يصور الاحداث .  
نلاحظ ان القصيدة تضم اكثر من حكاية ، واحدة منفردة عن الاخرى باشخاصها وزمانها ومكانها وحدثها وذات استقلالية خاصة ، فالحكاية الاولى تضم (المكان / القطار) (الزمن / الليل) الاشخاص (رجل وامرأة) الحدث (يعتقان) ، والحكاية الثانية (الشباك / الليل) (رجل عجري / يجلس منفرداً / في صمت) ، والحكاية الثالثة (في المطعم / رجل وامرأة / يتسلمان / يصبان) ، اما الحكاية الرابعة فهي حكاية تحفر في الحكاية الأخرى ، وهذا اول مستوى توتر في البناء اللولبي للحكاية المستقلة ، والحفر في الحكاية يظهر من خلال حصول تشابه في (الرجل العجري / التفاحة / الخمرة في كاسين) ، اذ يظهر مستوى التوتر من خلال حصول تشابه في الحدث الشعري الذي يقوم به كل من شخصيات الحكاية المنفردة (الرجل والمرأة / الرجل العجري) وكذلك التشابه في الزمان والمكان .

تتعرض الحكاية الخامسة لتحول في المكان السردية (في شباك الفندق / القطار) ، اذ تندمج الصورتان الحكائيتان في صورة واحدة مع استبدال أماكن الشخصوص الذين يؤسسون الحكاية المستقلة ، ويمثل هذا المستوى تحولاً سردياً في البناء اللولبي ويعد بمثابة النتيجة الاولى للحكايات المتنوعة .

في الحكاية السادسة يحصل التحول السردية الثاني (رجل يجلس منفرداً ← في صمت عجري - في صمت محزون) وهذا المستوى من التحول يعد نتيجة ثانية للحكايات المتنوعة .  
وفي قصيدة (بين إطلاق وإطلاق) ، تعددت اساليب التنوع الحكائي في هذه القصيدة ، انسجاماً مع مستويات التوتر السردية في كل مقطع حكائي ، ويمكننا ان نقسم القصيدة على أربعة مقاطع حكائية استناداً الى هذه الرؤية . فني المقطع الحكائي الأول :  
فرصة ،

للرجولة ، والحب ..

يا أم مريم ...

خلي الصغيرة ،

نائمة ،

في فراش طفولتها ...

يبدو مستوى التوتر السردية محدداً وضيقاً (زمان ومكان وحدث) ، مما يستوجب هذا الاسلوب الحكائي الهاديء والبسيط الذي يصل الى مرحلة عالية من الانسجام والتفاهم .  
يرتفع مستوى التوتر السردية (زماناً ومكاناً وحدثاً) في المقطع الحكائي الثاني :  
سأحبك أكثر ،

حين أعود ،

من الحرب منتصراً

وتُحييني ... (١)

إذ يستدعي على صعيد الزمن (المستقبل) ويشغله في الحاضر ، بانياً على ذلك التحولات التي يؤول إليها الحدث ويقتضيها اتساع المكان . ولعل استخدام المفردات (سأحبك / الحرب / منتصراً / وتُحييني) تزيد من مستوى التوتر السردي .  
في المقطع الحكائي الثالث ترتفع اللغة بمعجمها الى ما يزيد من حدة التوتر السردي :  
أنني ..

ما أزال ،

اسمي الرصاص ،

بناتٍ محلّتنا ..

واسمي المدافع

أبناء عمي ..

وما بين إطلاقه ،

وإطلاقه ،

أحبك أكثر ....

يا أمّ مريم ..

فباستخدام مفردات (الرصاص / المدافع / إطلاقه / إطلاقه / أحبك أكثر) ، وارتباطها بالمكان الذي يحقق أعلى درجات الانتماء للراوي (بنات محلّتنا / أبناء عمي / أم مريم) ، يرتفع مستوى التوتر السردي درجة أعلى ، ليصبح السرد الحكائي أكثر حرارة وتفاعلاً.

إلا أنه في المقطع الرابع والآخر :

خلي الصغيرة ،

نائمة ،

في سرير طفولتها ...

واغسلي عتبة الباب ،

واغتسلي ،

واستريحي ...

فأنا أعلنوا في البيانات ،



عن حبنا ...

لأتراعي ...

لأنني تبرعت بأسمك ،

في ساعة الموت ... (١)

يقصّي الحكاية المفترضة المتدخلة على السياق السردي ، ويعود الى السياق باعتماد  
الاسلوب الحكائي ذاته الذي استهل به القصيدة ، لكنه لا يبقى مخلصاً لمناخ استهلال هو ذلك عبر  
تدخل (المرط) ، وهو ينقل السرد في سياقه السردي الأساس الى تفعيل شعري ، يكمل فيه  
قوانين (فرصة للرجولة والحب) التي اقترحها في بداية الاستهلال .

وبهذا نجد ان المقطع الاول (الاستهلال) والمقطع الرابع (الخاتمة) ، يأخذان اسلوباً  
حكائياً متجانساً ، يبدأ في الاول بداية بسيطة وينتهي في الرابع نهاية مركبة .

اما المقطعان الثاني والثالث فهما داخلان على سياق السرد ، يؤلف فيهما الثاني اسلوباً  
حكائياً خاصاً مفارقاً لاسلوب الاستهلال ، ويأخذ الثالث مهمة تطوير هذا الاسلوب الحكائي  
الخاص وزيادة مستوى توتره .

اما في القصيدة ( حالة ٤ ) فان عناصر الحكاية فيها تتداخل من (زمان ومكان وحدث  
وشخص) :

على الرصيف اليمين

في زحمة السائرين

يمشي فتى

مرتبكاً

في يده غصن من الياسمين

.....

في الجانب الآخر

صبية حسناء

تسير بين الناس في استحياء

.....

ظلاً يسيران الى ان وصلا المعبر

فاختلطا في زحمة العابرين

.....

لم يلبثا ان ظهرا بعد حين  
كان الفتى على الرصيف اليسار

.....

وكانت الصبية الحسناء  
زاهلة في زحمة السائرين

في يدها غصن من الياسمين .<sup>(١)</sup>

الحكاية الأولى المستقلة تمثل حكاية منفردة مستقلة من حيث المكان والأشخاص (على  
الرصيف اليمين / فتى) .

في الحكاية الثانية نجد أنها تتمتع بنفس مستوى الاستقلالية ( في الجانب الآخر /  
صبية) .

الحكاية الثالثة هي نتيجة لاختلاط صورة الحكايتين معاً ، إذ تحدث توتراً سردياً في  
مستوى النص ( فاختلطا في زحمة العابرين ) .

في المستوى الأخير من الحكاية الرابعة يحدث تبادل مكاني للحالة الشعرية بين  
شخصيتي الحكايات المستقلة ( الفتى على الرصيف اليسار / الصبية ... في يدها غصن من  
الياسمين ) .

يتضح جلياً أساليب التنوع الحكائي في رواية الحدث الشعري ، ويخضع هذا التنوع  
لطبيعة النمو الحاصل في مراحل تطور البناء في القصيدة .

---

(١) الديوان ٤١٦ .



# الفصل الرابع البناء المقطعي المونتاج وهندسة اللقطات

١. الأسلوب المحوري في بناء اللقطات

٢. استقلالية اللقطات

٣. دلالات الصمت والبياض

٤. الإخراج الشعري

## الأسلوب المحوري في بناء اللقطات

لم يأل الشاعر الحديث جهداً في توظيف كل ما هو متاح من عناصر فنية تمتلكها الفنون الأخرى ، ويمكن للشعر أن يحتويها ويتفاعل مع مقوماتها الفنية لتصعيد مستوى شعريته ، وكان لهذا الانفتاح نتائجه الإيجابية الباهرة .

والسينما هي إحدى الأبواب التي طرقتها يد الشعر وحاولت الاستفادة من التأثيرات التي بها ، إذ أصبحت إحدى المؤثرات التي أثرت في فن الشعر وأثر فيها ، وأرتبطت به بعلاقة تأثير متبادلة ، وذلك من خلال الأدب على نحو عام والشعر على نحو خاص ، فالسينما لم تؤثر في الشعر فقط بل أثرت في مجالات كثيرة ، إذ ( الغيت الحدود الفاصلة بين الفنون الأدبية وتداخلت أجناسها وتبادلت المؤثرات فيما بينها حتى ترك كل منها أثره الواضح في الآخر . . وليس مثال التقنية السينمائية إلا واحداً من أمثلة كثيرة تضرب في هذا المجال لبيان ما ترك من آثار في الرواية ، والقصة ، والشعر ، والرسم والمسرح أيضاً )<sup>(١)</sup>.

أساليب عرض المادة في السينما متعددة كما هي في الشعر ، ولقد أفاد الشعر من أساليب السينما لاسيما أسلوب اللقطات ، الذي يصطلح عليه بـ ( المونتاج ) ( البناء المقطعي ) ، إذ يستخدم هذا الأسلوب (( لوصف أحوال مضطربة وإيقاعات عصبية ، وسرعات مدمرة ))<sup>(٢)</sup> عن طريق تقطيع الصورة إلى لقطات يجمعها محور واحد ولكنها تتسلسل لتمثل موضوعاً معيناً ، فالشاعر الحديث وجد في هذا الأسلوب منفذاً جديداً للتعبير عن موضوعه بكل مغاير ، إذ يقوم (( بالتقاط مجموعة من الصور غير المترابطة ، ويكون هدفها خلق إنطباع عام ))<sup>(٣)</sup> وتقديم فكرة أو موقف باختصار شديد وبصور مختزلة ومكثفة ، فهذا النوع من تشكيل الصورة وبنائها يتطلب (( وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل يرتبط فيه بعضها ببعض الآخر ارتباطاً وثيقاً في وحدة متكاملة ، نفسية أو منطقية ، أو عضوية . بحيث يشكل هذا الترابط أساساً في بناء الصورة الكلية ))<sup>(٤)</sup>.

الأسلوب المحوري في بناء اللقطات يعتمد على تكوين لقطات تعتمد عناصر معينة ، من خلال ربطها بخيط موضوعي غير مرئي ، لكنه يكون محور اللقطات جميعها ومحور موضوعها الأساس ، إذ تبتديء به اللقطة الأولى لتنتهي به اللقطة الأخيرة وهنا يتم (( خلق الثالوث إنسيابية "من صورة لأخرى أو من مشهد لآخر من خلال دمج الصورة وتداخلها



وإستعمال أنواع التلاشي المختلفة والخاصة ، وليس من الضروري أن تكون إنتقالات الصورة هذه مستندة إلى علاقة ظاهرية مرئية ، بل ويمكن أن يكون قوامها أيضاً علاقة فكرية ، أو علاقة تتسجم مع المشاعر والأحاسيس ((<sup>(١)</sup>).

القصيدة الحديثة أرادت أن تنتقل من مرحلة بناء معينة إلى مرحلة أكثر تميزاً ، لإحداث أثر كبير في طريق الأداء ، إذ أن قيامها (( بهذا الدور التأثيري ، إما عن طريق الشكل التراكمي .... أو بوساطة الشكل الترابلي في العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفني ))<sup>(٢)</sup> وهذا النوع من البناء أي اللقطات في القصيدة الحديثة هو بناء متميز ، إذ أن (( هذا النموذج من البناء لا يصح إلا لنمط خاص من التجارب ، تلك التي تتميز بتعقيدها بعض الشيء ))<sup>(٣)</sup> والشاعر يوسف الصانع من الشعراء الذين تظهر ملامح تأثر قصيدته بتقنيات السينما واضحة جلية للقاريء ، وذلك لتجربة الشاعر العميقة في مجال السينما وكتابته السيناريوهات السينمائية .

ومن القصائد التي يمكن أن نرى فيها ملامح التقطيع المحوري ( سيدة التفاحات الأربع ) :

قبل قليل

جاءت سيدة

وإبتاعت أربع تفاحات ،  
أربع تفاحات حمراء  
ورأيناها ، تمضي مسرعة \* ،

نحو القفر

كانت تضحك ..

تضحك :

والتفاحات الأربع

تكبر

تكبر ...

ثم إنقطع الضحك ،

وأعقبه صوت أبيض

(١) ملحق مجلة ( الثقافة الأجنبية ) خاص بـ ( فن كتابة السيناريو ) حول صناعة كتابة السيناريو / ورت هاتوكوترود / ١٣ .

(٢) الشمس والعنقاء / خلدون الشمعة / ٣٢ .

(٣) مجلة ( الأكلام ) : نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي / محمد صابر عبيد / العدد (٢) شباط ١٩٨٧ / ١٠٤ .

ورأينا التفاحات الأربع تسقط ،  
فوق الأرض

أربع تفاحات حمراء  
أربع ضحكات  
وانقطع الصوت  
وساد الصمت  
أصغوا ..  
سيده التفاحات الأربع

تضحك بعد الموت . (١)

القصيدة مؤلفة من خمسة مقاطع ، يظهر فيها محور النص في كل مقطع ، وهو محور مرني حسي ملموس ( التفاحات الحمراء الأربع ) إذ تذكر هذه اللازمة الشعرية في كل مقطع بأسلوب مغاير عن الثاني .

المقطع الأول يبتديء ( قبل قليل ) ينتهي ( نحو القفر ) ويقدم فيه مفردات المشهد الشعري الأساس في واقعها الأبتدائي .

تبدأ المقاطع الأربعة اللاحقة بالإشتغال على مفردات الصورة الأصل وتطويرها تطويراً محورياً متواصلاً في كل جزء إذ أن مستوى البناء في كل مقطع لاحق يظهر على ما حققه المقطع السابق من تطوير لمفردات الصورة .

وفي قصيدة ( بلل ) :

أمطرت ..

والقمر ..

وحده ، يتصلل تحت المطر ...

أرتدي معطفاً واقياً ..

وأخرج ..

كل الشوارع مقفرة ..

وأنت إلى جانبي ...

وروحي مبللة بالمطر ... (٢)

(١) الديوان ١٨٧ .

(٢) الديوان / ٣٦٦ .



تتألف القصيدة من مجموعة لقطات تشكل بكونونتها التصويرية من جهة ، ومن جهة أخرى تفتح على اللقطة التي تلوها ، لتشكل باستمرار بناء اللقطة على الأخرى ( المحور ) المؤلف لبناء القصيدة العام . وتأتي اللقطة الأخيرة نتيجة طبيعية للنمو والتطور الحاصل لتتابع اللقطات .

اللقطة الأولى ( أمطرت .. والقمر .. وحده ... يتململ تحت المطر .. ) لقطة فضائية فوق مستوى النظر تؤسس مشهدية القصيدة .

اللقطة الثانية ( أرندي معطفاً واقياً ... وأخرج ) لقطة داخلية تمثل فعل التحول الخارجي للشخصية وتؤسس دليلاً آخر على محورية اللقطات من خلال فعل الإرتداد للمعطف الواقى من ( المطر ) الذي يشكل محور اللقطات .

اللقطة الثالثة ( كل الشوارع مقفرة ) لقطة أرضية دون مستوى النظر وتؤكد إقرار الشوارع نتيجة لهطول المطر .

اللقطة الرابعة ( وأنت إلى جانبي ) لقطة بمستوى النظر تتبعها لقطة ( روعي مبللة بالمطر ) لتقلب المشهد الشعري من فعالية تصويرية خارجية إلى فعالية تصويرية داخلية يكون أحد أطرافها ( المطر ) الذي تأسست عليه المشهدية الشعرية الكاملة .

أما قصيدته ( حالة ٢ ) فالقصيدة مؤلفة من نموذجين من اللقطات :

تنطفئ الأضواء

يتبادل بعض المدعوين أماكنهم

.....

لحظات ..

ثم تضاء القاعة

ينظر كل المدعوين إلى الساعة

تضحك سيّدة

تضحك ثانية ..

يسمع في ناحية ما

صوت بكاء .. (١)

النموذج الأول مؤلف من لقطتين الأولى خارجية ( تنطفئ الأضواء ) وهي لقطة تتكون بفاعل خارجي يقصي الضوء وينتج العتمة .

اللقطة الثانية ( يتبادل بعض المدعوين أماكنهم ) لا تتحقق إلا في العتمة ، صورتها كاميرا شعرية بإمكانها التقاط الصورة في العتمة وبذلك إكتمل مشهد النموذج الأول .  
 يستخدم الشاعر فاصلاً زمنياً يتيح فرصة لبعض الأحداث أن تتحقق في داخل مشهد النموذج الأول وهو ينطوي على إستدعاء وإغراء كبيرين لذلك ، وهذا الفاصل هو ( لحظات ) الذي يتقدم في المشهد العام بوصفه مونثاجاً يربط النموذج الأول بالثاني .  
 لتتوالى في النموذج الثاني أربع لقطات سريعة هي أولاً ( قضاء القاعة ) تقصي العتمة وتنتج الضوء ، وثانياً ( ينظر كل المدعوين إلى الساعة ) للتأكد من عدم تأثر الزمن بحدث النموذج الأول . واللقطة الثالثة المكررة ( إيقاعاً ودلالة ) في ( تضحك سيدة / تضحك ثانية ) ، للتأكيد على دلالة التغير الحاصل في العلاقات المكانية بين المدعوين . وتأتي اللقطة الرابعة لتكرس هذا التغير ( يسمع في ناحية ما / صوت بكاء ) ، إذ أن تبادل المواقع الذي غير العلاقات المكانية يبعث على الضحك في شكل من أشكاله ويبعث على البكاء في شكل آخر .  
 اللقطات في النموذجين بنيت بناءً محورياً ، بحيث نجد أن فعل اللقطة الأولى في النموذج الأول يتجلى واضحاً في كل لقطات النموذج الثاني ، ومن هنا ترسم أمامنا الصفة المحورية في بناء اللقطات .

أما قصيدة ( العزف ) فتتهض على خمس لقطات مكونة الشكل الأخير للصورة .

وقفتُ عند الباب

سيارة ...

وترجل منها إثنان ،

قرعا جرس الباب ،

فخرجتُ ،

وإذ رأياني ،

ابتدأ بالعزف ،

نقر الأول بالدف ..

والثاني نفخ المزمار ..

ففهمتُ ،

وسرت وراءهما ،

أرقص ...

(١) ودموعي تجري مدرارا ...



اللّقطه رقم (١) (وقفت عند الباب / سيارة) تصور مشهداً حركياً تقليدياً ينطوي على احتمالات كثيرة .

اللّقطه رقم (٢) (وترجل منها إثنان / قرعا جرس الباب) لقطه خارجة من حدود اللّقطه رقم (١) ومتصلة بها ، فضلاً عن كونها تمثل تطوراً لحركية اللّقطه السابقة ، مع تضاعف مستوى الاحتمالات وقربها .

اللّقطه رقم (٣) (فخرجت) تمثل إنفتاحاً جديداً في المشهد العام للصورة الكلية ونقل فضاء اللقطات إلى مستوى التفاعل والجدل ، بدخول شخصية الراوي إلى أحداث اللقطات ، واتصاله فعلياً وبصرياً باللّقطتين (١) و (٢) .

اللّقطه رقم (٤) (وإذ رأياني / ابتداءاً بالعزف / نقر الأول بالدف / والثاني نفخ بالمزمار) هي لقطه إستجابة لهذا التفاعل والجدل ، فالأصطدام البصري (وإذ رأياني) ولّد إيقاعاً دلاليّاً عالياً ، من خلال كثافة المفردات الصوتية (العزف / نقر / الدف / نفخ / المزمار) .

اللّقطه رقم (٥) هي تتويج للبناء المحوري الذي خضعت له اللقطات إذ تبدأ اللقطه بالفعل (فهمت) ، الذي يمرر الاستسلام الذي خضعت له شخصية الراوي ، وإنقيادها إلى حيث يتجه الإيقاع الأليم نحو مصير لا يستدعي سوى الرقص الموجه والدموع التي تجري مدراراً . إذن ثمة خيط سينمائي يحرك دينامية اللقطات بشكل محوري باتجاه تكوين الصورة بهذا الأسلوب .

إن عملية التوجه إلى السينما بعينها تقنيّة تعبيرية من التقنيات الفنية الحديثة - وإدخالها مؤثراً جديداً من مؤثرات القصيدة الحديثة بالرغم من (( عمر السينما القصير ، فإنها لحقت بالفنون التي عاشت أكثر من ألفي عام ، ولم يقصر الأمر على أنها إستعارت من الفنون الأخرى وسانلها وإنما أسهمت هي نفسها بصورة حاسمة في إعادة الشباب إلى هذه الفنون ))<sup>(١)</sup>.  
قدمت السينما على صعيد بناء اللقطة السينمائية أنماطاً كثيرة ، إنتقل بعضها إلى ميدان الأدب الذي زاد بدوره من تفعيلها ، وحسب طبيعة علاقتها بالخارج وإستجابته لها ف (( الفيلم والأدب من الفنون التي قد تغلغلت في حياتنا الثقافية الحديثة ، ولا بد أن يكون لها صدى عميق على الطريقة التي نرى بها عالمنا ، كما أن تطور هذين الفنين يتأثر تأثيراً كبيراً بالتغيرات التي تحدث في الطريقة التي نرى بها الأشياء ))<sup>(٢)</sup>.

وإستقلالية اللقطات في القصيدة يعني أن لكل لقطة خصوصيتها في الحدث والزمان والمكان والشخص والمواقف ، لكنها ترتبط ارتباطاً كلياً بموضوع القصيدة لأن القصيدة شيء تام تتداخل وتتقاطع بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل ))<sup>(٣)</sup> ، ولذلك فالأفادة من إستقلالية اللقطات في السينما جاءت لتخدم القصيدة الحديثة ، إذ تعتمد السينما على قطع اللقطات وانفصالها ، وهي تقنيّة جديدة تخدم القصيدة بإظهار قوة الحدث الدرامي وتطوره ، لأن (( فصل اللقطات يتم تبريره على أساس الضرورة الدرامية وليس المادية إذ أن المشهد يمكن أن يصور بالقدرة لتوضيحه نفسياً . بلقطة واحدة بعيدة من مكان واحد ))<sup>(٤)</sup>.

إن التوصل بهذا الشكل في بناء الصورة يعد إضافة جديدة للغة القصيدة ، وهي لغة معبرة موجزة قادرة على النهوض بموضوع القصيدة وخدمة بنائها ، فالشكل الجديد يؤدي وظيفة أكثر أداءً وجدة وهي دليل على عمق التجربة ونضجها لدى الشاعر المبدع .  
والشاعر يوسف الصائغ من الشعراء الذين توقرت لهم الظروف للإطلاع على أو العمل في المجال السينمائي ، حيث لامناص من التأثير والتأثر ، بعد أن فتح نوافذه الشعرية لتستقبل رياح السينما .

(١) مجلة ( الأفلام ) ، الرواية والسينما التأثير المتبادل / سامي محمد / العدد ٣ آذار ١٩٨٥ / ٢٦ .

(٢) مجلة ( الثقافة الأجنبية ) ، الفيلم والأدب / مورييس بيجا / ت : د . يونيل يوسف عزيز / العدد (١)

١٩٨٦ / ٢٦ .

(٣) زمن الشعر / أدونيس / ١٥ .

(٤) فهم السينما / لوي دي جانيتي / ١٩٨٤



لقد اخترنا بعض النصوص الشعرية التي سبق لها وأن دخلت ضمن متطلبات مبحث آخر من مباحث فصل البناء التشكيلي<sup>(١)</sup> وتختلف طريقة تحليل القصيدة ، إستناداً على طبيعة التقنية المستعارة من أحد الفنين ، سواء من حيث البناء أم المتلقي ، وذلك لأن أسلوب تلقي اللوحة الفنية يختلف عن أسلوب تلقي المشهد السينمائي ، لأننا نتلقى اللوحة كلاً كاملاً بكل ماتقدمه من لقطات ، فالقطات جميعاً تتزاحم على سطح اللوحة وتحقق إستجابة بصرية كلية في عين الرائي ، على حين في السينما تتلقى اللقطات لقطة لقطة بشكل يوحى بإستقلالية كل لقطة .

ففي قصيدة ( العيون ) :

إنها إمرأتي ..

أيها العابرون ..

وهذا سريري ..

أشيحوا ..

أما تسبحون ؟

يصعب الحب

حين تحدد فينا ،

العيون الغريبة ..

.....

ويأخذها الموت مني ..

فتهمس لي ،

- إبتعد يا حبيب

يصعب الموت ،

حين تحدد فينا ،

العيون الحبيبة ..

(٢) .....

يقوم النص على لقطتين ، يمكن أن ينظر إلى كل منهما على أنها نص كامل لتوفر كل مقومات الاكتمال الصوري فيها .

(١) ينظر الفصل الثاني ، المبحث الثاني ، إذ إعتمدنا تحليل قصيدتي ( في الساعة الضائعة ) و ( عداة ) ص ٦٤ -

(٢) الديوان ٣٧٦

اللقطه الأولى تتضمن مفردات ترتقي باللقطه إلى أن تشكل مشهداً شعرياً كاملاً مستقلاً، بشكل لقطه كبيرة كاملة من شخصية أو شخص ومكان وزمان وحدث وموضوع ، إذ تبدأ ( إنها امرأتى / العابرون / سريري / تستحون / يصعب الحب / العيون الغريبة ) .  
 اللقطه الثانيه وتتوالى على كل المحتويات المتوالفه فى اللقطه الأولى ، ومن خلال شعريه المطابقة التي تنتج من اللقطتين تنتج لقطه ثالثه : ( أيها العابرون × يا حبيب ) ( يصعب الحب × يصعب الموت ) ( العيون الغريبة × العيون الحبيبه ) .  
 إجتماع اللقطه الأولى باللقطه الثانيه يؤدي إلى لقطه ثالثه تتمتع بذات الاستقلاليه والكمال .

أما قصيده ( ربما ) فتنتمتع باستقلاليه زمنيّه واضحه :  
 ربما كان حلماً ..

ولكنني أذكر الآن ،

أنك كنت تنامين قربي ،

وأنك كنت سعيدة ..

..... وأذكر

أني تكلمت في حلمي ..

وأني كتبت قصيده ...

وحين أفقت ..

رأيت المساء وراء زجاجة نافذتي ،

والسرير غريباً ..

وأنت بعيدة ... (١)

تتضمن القصيده لقطات ثلاث تؤلف البناء أو الركيزة الأساس للقصيده ، وتبدو كل منها ذات نفس إستقلالي واضح بالرغم من إنتمائها إلى نظم بنائي موحد .  
 اللقطه (١) تمثل صوره حلميه ( ربما كان حلماً ) .  
 اللقطه (٢) صوره ماضويه ( أذكره ) .  
 اللقطه (٣) صوره راهنه واقعيه ( حين أفقت ) .  
 ولو عاينا هذه الصور الثلاث معاينه يصريه كما يقتضي ذلك تلقي المشهد السينمائي ، لوجدنا أن وعي التشكيل لدى الشاعر واضح ، إذ نرى أن البناء الاستقلالي لكل لقطه جاء بناء



متكاملاً على كل المستويات ، فالمكونات الصورية للقطعة الواحدة فيها تتأغم زماني ومكاني وحدثي واضح ، بالرغم من تفاعل اللقطات داخل مشهد سينمائي واضح .

وفي قصيدة ( غداة غد ) :

الحبيبة غائبة ..

وأنا حاضر ..

الحبيبة نائمة ..

وأنا ساهر ..

الحبيبة سوف تعود غداً ..

وأنا ساغيب ..

من تراه ،

غداة غد ..

(١) سيكون الحبيب ؟

القصيدة مؤلفة من أربع لقطات ، تتطوي كل لقطة على إستقلالية زمنية ذات علاقة متضادة بين شخصيتي اللقطة .

في اللقطة الأولى ( الحبيبة غائبة / أنا حاضر ) يتقدم حضور الراوي المتكلم ( أنا ) حضوراً شخصياً كلياً يهيمن فيها على الشاشة ، بدلالة الآخر الغائب ( الحبيبة ) .

وفي اللقطة الثانية تتغير الحالة الشعرية في العلاقة بين المتضادين ( الحبيبة نائمة / أنا ساهر ) ، إذ يواصل الراوي المتكلم ( أنا ) حضوره المزيد هذه المرة ( ساهر ) ، على حين تواصل الحبيبة غيابها الحيوي وحضورها الجسدي في الشاشة ( نائمة ) .

يتحول الحال الشعري إلى المستقبل في اللقطة الثالثة ( الحبيبة سوف تعود غداً / أنا ساغيب ) ، إذ هي لقطة متخيلة لا تتحقق إلا فيما بعده ( سوف - سين ) ، لتبقى العلاقة قائمة على التضاد .

وتكتفي اللقطة الرابعة بسؤال مستقبلي من غائب يحتمل حضوره وهي اللقطة التي تنفضي إلى إستعادة اللقطات السابقة لتأليف المشهد السينمائي الذي ينتهي إلى غياب حضوري يتعلق بإحتمال حضوره مستقبلاً .

أما قصيدة ( في الساعة الضائعة ) فإنها تنهض على أربع لقطات سينمائية أيضا :  
في الساعة العاشرة  
سيدة ..  
وليلة ماطره ..  
وعرفة من فندق مبتدل  
والقبل ..

تسقط مثل الماء في الذاكره ...  
في الساعة الواحده ..  
نافذة بارده

والدفء فوق السرير  
وعن يميني امرأة نائمة  
وفي شفاهي قبل لم تزل  
لليلة القادمة ..

الساعة السابعة

دق على الباب صبي الصباح  
فاستيقضت سيدة مترعة  
بلذة الرغبة والقداح

في الساعة الخامسة

الشمس عند المغيب  
ونسمة باردة

وعن يميني جثة هامدة.. (١)

قصيدة (في الساعة الضائعة) تمتلك قدرا عاليا من الاستقلالية في اللقطات من الناحيتين الزمانية والمكانية والحداثيّة، إذ تستقل كل لقطة تقدمها شاشة القصيدة بما يقنع المتلقي بكمال الصورة وبتداعي اللقطات واستمرارية عرضها مستقلة على الشاشة، يتألف في آخر لقطة ما ندعوه بالمشهد السينمائي الكامل.

فاللقطة رقم (١) المقترنة بزمن ابتداء السهرة (في الساعة العاشرة) تظهر قدرا من النشاط والحيوية بحكم وضعها الزمني (سيدة/ ليلة ماطرة/القبل/تسقط مثل الماء في الذاكرة). واللقطة رقم (٢) المقترنة بزمن ما بعد منتصف الليل بقليل (في الساعة الواحدة)، تظهر نشاطا محدودا جدا ان لم يكن ساكنا تسكت معه الصورة (نافذة باردة/ الدفء فوق السرير/ امرأة نائمة).

أما اللقطة رقم (٣) التي يفتتح بها الصباح (الساعة السابعة) فإنها تظهر حيوية أعلى (دق / صبي الصباح / استيقظت ، سيدة مترعة / لذة الرغبة والقداح) . على حين تقدم اللقطة الرابعة وهي الأخيرة زمنا تؤول فيه الأشياء الى الغياب (الساعة الخامسة) إذ تخمد كل أركان الصورة (المغيب / جثة هامدة) . وباكتمال اللقطات يستطيع المتلقي أن يربط ذهنيا بين اللقطات المستقلة ليواف منها مشهدا يقدم حكاية سينمائية كاملة باستخدام تقنية اللقطة المستقلة .

(١) الديوان ١٩١- ١٩٢



## - دلالات الصمت والبياض

خضعت القصيدة العربية عبر مسيرتها الطويلة لكثير من التغيرات والتأويلات من القواعد الترتيبية الكتابية والخطية الشعرية في نظم القصيدة ، وأحد تلك التأويلات أو القواعد هي قاعدة الترتيب الكتابي والخطي للبيت الشعري وإيقاعه بإيقاع معين وفقاً لتلك المعادلة ، إذ لا بد من بداية ولهية معينة للبيت ينتهي عندها بوقفة للانتقال إلى البيت الآخر وهكذا . مما كان لها الأثر البالغ حتى في موسيقى القصيدة وطريقة إلقائها .

القصيدة الحديثة خرجت عن تلك القواعد الكتابية وإنطلقت بشكل أكثر تحملاً ، يحفظ للقصيدة إيقاعها وتأثيرها في المتلقي إذ نكتب مسطوراً شعرياً مختلفة الأطوال والترتيب مما أدى إلى انتشار مواد الخط الكتابي على بياض الورقة بصور مختلفة ، وتتخلل السطور الكثير من الوقفات والفراغ الذي يوحي بالصمت والسكوت .

وإن كان ثمة تساؤل يلوح عن أسباب ذلك فالشاعر إنما يعيش صراعاً داخلياً يمكن أن ينعكس على شكل الكتابة ، والذي لم يكن معروفاً أو مسموحاً للشاعر القديم به أي (( لم يجربه القدماء بالجذوة نفسها التي تعترى شاعرنا المعاصر وهو يكتب نصه الشعري ، لأن القدماء كانوا يعرفون سلفاً حدود المكان عند كتابة النص فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل ))<sup>(١)</sup>.

عندما ننظر إلى القصيدة العربية فإننا نقرأها ونلتقها تلقياً سمعياً وبصرياً ، فيصبح النص مقسماً على نصين ، النص البياض وهو بياض الورق ، والنصف السواد وهو سواد الكتابة ، يكونان معاً فضاء القصيدة وهو فضاء منظم ومخطط له ، أي (( لا يمكن أن ينظر إليه على أنه نظام إعتباطي - حتى لو بدا كذلك في (العدل) وجهة نظر أحياناً - وتحديد مفهومه لا بد أن يكون نابعاً من النص نفسه باعتباره (بنية فضائية حقيقية) ، ولأنها تكمن في حضور العلاقات المكانية في التراكيب الفنية ))<sup>(٢)</sup>، ويمكن أن ينظر إليهما على أنهما إيقاع يضاف إلى الإيقاع السمعي ، ولكنه إيقاع بصري له أهميته في دلالة النص الشعري ، إذ للبصر أهمية مثلاً للسمع ف (( للبصر أهمية كبرى في إدراكنا الحسي ))<sup>(٣)</sup> وهذا ما يشجع القارئ على إيجاد مداخل جديدة لفك عقد النص والكشف عن مفاتيح أسراره بصرياً وسمعياً ، إذ تكون حالة التلقي حالة مركبة ، لاسيما أن البياض والسواد (( حالة تتحرر فيها الكتابة من وضعيتها

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / محمد بايس / ١٠٣

(٢) كتاب المنزلات ج ١ / طراد الكبيس / ٦٧

(٣) مسائل في الأبداع والتصور / جمال عبد الملك / ١٠٤

الثانية ومن تبعيتها القول ، أي حالة ما يسمى بالألعاب الكتابية التي تخاطب العين وتعالج  
الأسبقية للعلاقة الهندسية ( أو الفضائية ) بين العلامات ((١).

في السينما يشكل الفراغ عنصر التأثير الجذري في الاستجابة للمادة العسورة أو  
المعروضة بالنسبة للمتلقى ، إذ أن (( الفضاء هو وسيلة تعبير والطريقة التي نستجيب بها إلى  
الموجودات والأجسام ضمن مساحة معلومة هي مصدر ثابت للمعلومات في الحياة وكذلك في  
الفن )) (١).

وكذلك بالنسبة للقصيدة ( النص الشعري ) فإن البياض يعد الفضاء الذي يلف ويدور  
حول جسد النص ( السواد ) ، فهو ليس عملية كتابة تزيينية أو إعتباطية ، أو اضطراب يلجأ  
إليه الشاعر ، بل هو دليل آخر من الدلالات التي تمد النص بالإحياء ف (( للسكوت وقع شعري  
يعادل وقع الأسطر نفسها )) (٢) ، فما يدل عليه النص الشعري من دلالات ومعاني يدل عليه  
السكوت ( الصمت ) .

إن البياضات والفواصل والفراغ فرصة للقارئ يستخدم فيها رؤيته البصرية ،  
للكشف عن علاقة النص مع أجزاء النص الأخرى المشغولة بالسواد ، مما يستدعي تأويلياً  
استنباط دلالات تتسجم مع واقع الفضاء الدلالي العام للنص ، وتحيل على دلالات جديدة  
لا تقدمها الكتابة ( السواد ) بمفردها ، ف (( البياضات تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في  
النص ، وبالتالي تحث القارئ على إنجاز العمليات الأساسية داخل النص )) (٣) .

على المستوى الكتابي للنص الشعري فالسواد = الصوت ، والبياض = الصمت ، أي  
أننا نستطيع أن نتعرف على خاصيتي كل منهما من خلال الآخر ، إذ يحيط كل منهما بالآخر  
فيظهر أحدهما من الآخر ، وبدون السواد لا قيمة للبياض ، إذ (( أن للبياض في القصيدة أهمية  
لافتة للنظر ، فالنظم يقتضيه بإعتباره صمماً يحيط بالقصيدة )) (٤) ، وإذا كان يمكن إثبات موقع  
نجاح النص فمن خلال الصمت ، الذي يحقق أثراً كبيراً وإحياء أكبر ، فهو يسهم بشكل ما في  
تشكيل بنية النص الداخلية العضوية والمكانية ، أي الخط الذي يمثله السواد إذ هو أداة لتوفير

(١) الغائب في مقامات الحريري / عبدالفتاح كليطو / ٦٨

(٢) فهم السينما / لوي دي جانيتي / ١٠٥-١٠٦

(٣) قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة / ١٠٠

(٤) مجلة ( الأكلام ) أثر إستقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث بين السلب والإيجاب / إسماعيل

علوي إسماعيل / العدد ٤ / ١٩٨٨ / ١١

(٥) بنية اللغة الشعرية / جان كوهن / ٩٨

الإحياء والإحياء ، و (( نحن لا نكون البيضاء دور أو مساحة شعرية ، تستقبل الجملة حد  
 للوقت )) (٢) ونحن نبحث في شعر القاص  
 تلك فضاء قصيدة ، حيث (( تلعب الفراشات والنقاط والقطيع دوراً مهماً في المستوى  
 الطدائي - البصري - في خلق حالة بداية - قدر المستطاع - للتكوين النفسي والنسبي في  
 النص الشعري )) (٣) فضلاً عن دورها في المستوى الدلالي للنص .

في قصيدة ( غرق ) :

سيدتي عارية في البحر ..  
 تسبح كالنجمه عند القمر  
 لما رأني مشرت جسمها  
 بالزبد الأزرق .....

لما رأني إختلج الزورق

سيدتي تغرق  
 تغوص في اللذة حتى القمر .

.....

.....

للحظة يختلج المنظر ..  
 سيدتي عارية في القبر ... (٢)

يتوزع السواد ( سواد الكتابة ) على بياض الورقة بسياسة شعرية معينة ، ويتم ذلك  
 عبر ثلاث مناطق ،

في المنطقة الأولى يحصل على معدل لكثافة السواد ، ويتوازن ذلك مع الواقع الدلالي  
 للمقطع الشعري الذي يبدأ بـ ( سيدتي عارية في البحر ) ، ويعبر عن إيقاع حركي فعال مفعم  
 بالبهجة والحرية ، إلا أن هذا الأيقاع ما يلبث أن يخفت حين ينتهي الواقع الدلالي إلى إنعطافة



الإيحاء والإيصال ، ف (( حين لا يكون للبياض دور أو مساحة شعرية ، تستطيل الجملة حد الترهل )) (١) ونحن نبحث في شعر الشاعر - يوسف الصائغ نجده أجادوا كل نحو ملحوظ في خلقت فضاء قصيدته ، حيث (( تلعب الفراغات والنقاط والتقطيع دوراً مهماً في المستوى الطباعي - البصري - في خلق حالة بداية - قدر المستطاع - للتلوين النغمي والنبوي في النص الشعري )) (٢) فضلاً عن دورها في المستوى الدلالي للنص .

### في قصيدة ( غرق ) :

سيدتي عارية في البحر ..

تسبح كالنجمة عند الفجر

لما رأتي سترت جسمها،

بالزبد الأزرق .....

لما رأتي إختلج الزورق

.....

سيدتي تغرق

تغوص في اللذة حتى القعر .

.....

.....

للحظة يختلج المنظر ..

سيدتي عارية في القبر ... (٣)

يتوزع السواد ( سواد الكتابة ) على بياض الورقة بسياسة شعرية معينة ، ويتم ذلك عبر ثلاث مناطق ،

في المنطقة الأولى يحصل على معدل لكثافة السواد ، ويتوازن ذلك مع الواقع الدلالي للمقطع الشعري الذي يبدأ بـ ( سيدتي عارية في البحر ) ، ويعبر عن إيقاع حركي فعال مفعم بالبهجة والحرية ، إلا أن هذا الإيقاع ما يلبث أن يخفت حين ينتهي الواقع الدلالي إلى إنعطافة

(١) أبواب ومرايا / خيرى منصور / ١٥١

(٢) الصوت الآخر / ٣٣٢

(٣) الديوان / ١٩٠

تربك المياق الشعري ( لما رأيت إختلج الزورق ) ، مختتماً سواد الكتابة في المنطقة الأولى  
ليعقبها صمت يتمثل بسطري النقاط المتعاقبين ( ..... / ..... ) وهما تصبح دلالة الصمت

وهي تخترق مساحة البياض جلية واضحة .  
ثم تختزل كثافة السواد في المنطقة الثانية بعد تغير المستوى الحركي للدلالة من الفرح  
والحياة إلى اليأس والموت ( سيدتي تغرق / تغوص في اللذة حتى القعر ) ، وهو موت يرتقي  
إلى أعلى درجات الحياة ( تغوص في اللذة ) ، ويتكرر سطر النقاط ثانية ليشغل الصمت  
والبياض ثانية في توفير فرصة أخرى لاستئناف نمو الفعل الشعري .

أما المنطقة الثالثة فإنها تنقسم على قسمين يفصلهما سطر واحد من النقاط ، هذا  
السطر يهيء فرصة صمت لتقديم الصورة / النتيجة في القصيدة ( سيدتي عارية في القبر ) .  
إن هذا التوزع يخلق إثارة بصرية وإيقاعية ، يجعل المتلقي يقرأ ، ويسمع البياض

والفراغ مثلما يقرأ ويسمع السواد .

وفي قصيدة ( إغتصاب ) :

في سكون العراء

كانت امرأة تغتصب ...

لحظة

لحظة

لحظتان ...

لمعت في التراب

قطرة من دم الأغتصاب

قطرة

قطرة

قطرتان

وحين إنتهى الموت من سره ،

وجاء المساء ،

تناهت من الجسد المغتصب

نحلة من بكاء (١)

يتحقق البناء الشعري إستناداً إلى دلالات الصمت والبياض على مرحلتين ، المرحلة الأولى هي مرحلة الفعل الشعري بنظمه الحركي المتكامل ، الذي يقدم مشهداً تصويرياً يتناسب وضع سواد الكتابة فيه مع الواقع الدلالي للنص تماماً ، إذ بعد إعلان صورة الفعل ( كانت / امرأة تغتصب ) ، يتداعى الزمن ( لحظة ، لحظة ، لحظتان .. ) تداعياً عمودياً تاركاً على ضفتي كل سطر شعري أكبر مساحة ممكنة من الصمت والبياض ، كما أن المادة التي تمثل شاهداً على قضية النص ( قطرة ... / قطرة / قطرة / قطرتان ) تتداعى أيضاً تداعياً عمودياً مائلاً ، تاركة مساحة بياض يوفر لها الخط العمودي المائل دلالة جديدة تناسب حالها الشعري . هذا التوزيع المتداعي الذي تتساقط فيه مفردات السواد بشكل يقع صغيرة على مساحة بياض الورقة ، يتمامها تماماً ( بصرياً وإيقاعياً ) مع عنوان القصيدة وموضوعها ، على العكس من المرحلة الثانية وقد تكثف فيها سواد الكتابة بشكل تقليدي شبه منتظم ، حين تعلق الأمر بخلق صورة واصفة تكاد تصف المشهد بآلية شبه محايدة ، وينعكس ذلك جلياً على دلالة الصمت والبياض المتبقي ، وهو يوحي بالعزاء والسكوت .

وفي قصيدة ( السؤال الأخير ) :

يبتدي الحب .. بالأسئلة ..

ينتهي ..

ويظل السؤال ،

بدون جواب ..

ونحن

نفث في الكلمات ..

وبين الأصابع .. والذكريات ..

فما بين أسئلة في الضمير ..

وأخرى تشاركنا في السرير ..

نزيد عذاباً ..

ونزداد حباً ..

إلى أن

يجيء

السؤال

الأخير ... (١)



(١) ( .... ) هذه النقاط دلالات صمّت تفضي إلى شعرية ما ، تسهم في بناء شعرية القصيدة عموماً .

(٢) التوزيع المتناغم لسواد الكلمات يتيح البياض المتبقي فرصة تكوين دلالة وتأثير في الصورة البصرية للقصيدة .

فإن قضية القصيدة التي يحملها العنوان ( السؤال ————— الأخير ) ، هي التي ترسم السياسة المعتمدة في توزيع سواد الكتابة على بياض الورقة ، إذ نلاحظ أن المفردات تنتشر على البياض بصورة فيها قدر من التباعد والتشتت ، بحيث تصنع داخل مشهدها العام - لاسيما في النصف العلوي من القصيدة - بقعاً ومساحات بياض ، يمنحها السواد المحيط بها والطالع من البؤرة الدلالية المشعة للقصيدة ( الحب ) ، يمنحها دلالة تكمل دلالة السواد .

غير أن هذه السياسة القائمة على الانتشار الأفقي ، تتغير في النصف السفلي من القصيدة إلى انتشار عمودي مائل نحو يمين البياض ويسار بصرية القارئ ، وينتهي بعنوان القصيدة ثانياً ، ويشير ذلك إلى دلالة اللغز غير القابلة للحل ، إذ أن إنحسار مساحة البياض في النصف الأول يوحي بحضور المحاولة وقوة إرادتها ، غير أن تداعي السواد وهيمنة البياض على مساحة أكبر في السطور الشعرية ، يوحي بإخفاق المحاولة وبأن لغز ( الحب ) يبقى ملفوماً بالأسئلة .

وفي قصيدة ( الشبيهة ) :

في الطريق المؤدي إلى بيتنا ،  
كنتِ تمشين مسرعةً ،  
وحين تريتُ كي يعبرَ الباصُ ،  
طالعني نصفُ وجهك ،  
فأختلط الخوفُ والحبُ ،  
وإرتبكتُ خطواتي

.....

وقفتِ ...

لقد كان بينك والباب ،

خمس ' خطى ' ..

خطوة

خطوتين

ثلاثاً

.....

.....

ثلاثين ...

يسقط ريش من القلب،

(١)

فوق التراب الحزين .

تعتمد دلالات الصمت والبياض في القصيدة على جملة عوامل بنائية و لغوية

وايقاعية، هي التي ترسم مسار هذه الدلالات وتولدها .

في المقطع الأول من القصيدة تتسارع الاحداث بشكل يستدعي تكثيفاً كبيراً ، يحتل فيه

سواد الكتابة أقل حيز ممكن من بياض الورقة و ينسجم هذا التوقع والألتزام مع طبيعة الحال

الشعرية التي تستدعي ذلك ، لذا فإن هذا التجمع اللغوي للمفردات ترك بياضاً واسعاً ، يدل

على مدى التركيز والتبئير الذي حظي به السواد .

على العكس من ذلك في المقطع الثاني ، إذ نجد أن التعب والأرهاق الذي إنتهى إليه

الفاعل الشعري في المقطع الأول ، إنتهى بـ ( ..... ) صمت يلتقط فيه الفاعل الشعري أنفاسه

ليتحول السواد الكتابي من الإحتشاد إلى الإنسياب والتداعي والهدوء ، بحيث تبدو المفردات

وكانها تتساقط ، لتحل مساحة بياض واسعة غير منتظمة ، تدل على بطء حركة الفعل الشعري

وقلة فاعليته .

## - الإخراج الشعري

يمثل الإخراج إحدى أهم تقنيات السينما ، وبذلك تطورت مدارس الإخراج تطوراً كبيراً إلى الدرجة التي إرتبط فيها نجاح صناعة السينما بالإخراج إذ (( أصبح الإخراج واحداً من فنون القرن العشرين الذي أوشك على الإنتهاء وسيصبح أخذه المعالم الرئيسة لفنون القرن الحادي والعشرين حيث ستمتزج هذه الفنون بعضها ببعض وتختفي الحواجز الفاصلة فيما بينها لتكون في مجموعها فناً شاملاً تشترك فيه اللوحة والكلمة والموسيقى والحركة تحتاج إلى ( يد ) المخرج الماهر لتضع اللمسات الأخيرة في إبداعه )) (١)

ويأخذ الإخراج بعده الأساس في تحفيز المتلقي على الانفعال بالصورة على المستويين البصري والعقلي ف (( الرؤية البصرية تكملها الرؤية العقلية وأن الصورة يكملها إطارها في الماضي والحاضر )) (٢) والصورة السينمائية بواقعها السينمائي (( ليست إشارة إلى شيء آخر غير نفسها )) (٣) لذا فالصورة هي الأداة الإخراجية الأولى التي يشتغل عليها المخرج إشتغالاً سينمائياً ، يضمن بها تنفيذ أفكاره الإخراجية عن طريق إحلال الصورة الأهمية الأكبر في العملية ، فالصورة ليست (( إلا نوعاً من الذبذبة البصرية في مقابلة فقدان المعنى .. إن النص والصورة في تشابكهما يطمحان إلى ضمان العبور وتبادل الدوال هذه . الجسد ، والوجه ، والكتابة ، وقراءة تفهقر العلامة فيها )) (٤) .

والإخراج السينمائي بهذه الفعالية تقنية عالية أفاد منها يوسف الصائغ ووظفها بشكل بارع في بناء بعض من قصائده الطوال نسياً ، وإذ قسمها على مشاهد مظهراً معرفة دقيقة وحساسية مرهفة في مقارنة فن الإخراج وألشتغال عليه شعرياً .

وتعد قصيدة ( أين الشعر وأين الشعراء ) من القصائد الطوال التي تضمنت فكرة الإخراج الشعري إذ يعمل على إخراج القصيدة إخراجاً شعرياً بإعتماده نسقين متوازيين يتألف منهما الخطاب الشعري في القصيدة .

وتقوم القصيدة على عشرة مشاهد تتداخل وتتقارب بين النسقين ، فالنسق الأول وهو النسق الأيقاعي الرجزوي ويمثل نصف مشاهد الخطاب ، والنسق الثاني وهو النسق الأيقاعي

(١) ملحق مجلة ( الثقافة الأجنبية ) ، فن الإخراج / زيهوند هينبر / ت . د محمد هناء متولي / ١٢٤/١٩٨٠

(٢) مسائل في الأبداع / جمال عبدالملك / ٥١

(٣) مجلة ( الثقافة الأجنبية ) لغة السينما / كريستيان هيز / ت . د محمد علي الكردي / العدد (٦) ١٩٨٦ /

(٤) محاضرات في السيمولوجيا / د . محمد السرخيني / ١٥



الخببي الذي يحتوي ما تبقى من المشاهد وتنهض الفلسفة الإخراجية للقصيدة على أسلوب  
التناوب والتنوع بين بحر الرجز والخبب .  
مشاهد النسق الأول تنمو نمواً درامياً على كافة المستويات الأيقاعية والدلالية  
والتركيبية ، وكذلك الحال بالنسبة لمشاهد النسق الثاني :

ما للوفود ... مشئها ونيدا ...  
بشائراً تحمل ... أم عهدا ...  
أم التوافي .. جئماً .. قعوداً .. ؟  
والبحر صعب .. والمدى طويل  
مستغلن مستغلن فعول  
قد تنصر الحرب وقد تطول  
وأشرف الصبر ، هو الجميل

يبدأ النسق الأول بالمشهد الأول المستوحى من الميراث فهو يوفر إحساساً بالانتماء  
إلى الموروث ويقدم صورة تولد هذا الإحساس من خلال مفردات الجزء الأول من المشهد  
والجزء الثاني منه الذي يأخذ على عاتقه إظهار الحس الأيقاعي البصري لبحر الرجز عبر  
تكرار التفعيلات ( مستغلن ، مستغلن ، فعولن ) والمشهد بهذه الطريقة لغوياً وإيقاعياً ،  
وبصرياً يصلح لأن يكون مشهداً إفتاحياً للقصيدة .

لكني أسألكم ،

ماذا يمكن أن نفعله - نحن الشعراء  
لو أن الأعداء

هجموا هذي الساعة

وإقتحموا القاعة .. ؟

ماذا لو غلقت الأبواب ،

وقال القائل ،

يا شعراء الوطن الباسل ..

ياكل الشعراء الشرفاء ..

فلينظر كل منكم ..

أين يقاتل .. ؟

ثمة جيشان الآن :

جيش الحق ..

وجيش الباطل .. !!

ينتقل في المشهد الثاني إلى النسق الثاني من انساق الخطاب وهو مشهد إفتراضي مصور يبدأ بسؤال إستقرازي مبدئي يسعى فيه الشاعر / المخرج إلى بناء صورة مركبة متخيلة يشترك في صناعتها المروي له داخل مناخ المشهد الأول الذي كان إيقاعه إيقاع حرب ، وإذا كان إيقاع الخيب لايسعفه بخلق طاقة من الحرارة والانتقاد في المشهد ، فإن الصورة بواقعها الحكائي المفترض والمتخيل هي التي توفر هذا الحس فضلاً عن المعجم اللغوي وهو يتسم بكثافة المفردات الموحية بهذا المناخ ، ويتوقف المشهد على عتبة السؤال الذي ينتظر الأجابة .

يامرحبا ..

هذي وجوه الأهل والأقارب

ومأضة .. كالأنجم الثواقب

أرى وجوهاً بينها .. شواحب

تخاف أن تحب .. أو تحارب ..

ينتقل بعدها مباشرة إلى المشهد الثالث وهو مشهد رمزي مكمل للمشهد الأول ومتواز معه ، وهذا المشهد يدعم المشهد الأول بصورة تقدم شخصيات جديدة إلى المشهد السينمائي الكلي للقصة ( الأهل ، الأقارب ، الأنجم الثواقب ) وترفع بعض الشيء من مستوى التوتر في النسق .

ورويداً ..

تبتديء الصورة ..

فترى عشرة كهان عميان

يقفون عراة .. قرب المنبر

كل يحمل في يده خنجر

لكاني الآن ..

أسمع صوت عريف الحفل ،

ينادي أسماء أعرفها ..

وكان صدى

يتردد خلف الأبواب ،  
ويصدر من بين شقوق الجدران :  
هذا يوم

يُمَتِّحُ الشعراء به ،  
وتجرب صدق سريرتها الأوزان ..  
فالحب قطب .. والوفا مدار ..  
والشاعر الحر .. له خيار ..  
فأختر ..  
هنيئاً لك ما تختار ..

في المشهد الرابع إعلان سردي عن بداية الحكاية المصورة المتخيلة ( ورويداً ...  
تبتديء الصورة ) وحقق هذا المشهد إنتقالاً تصويرية تكمل مسيرة المشهد الثاني ، إذ تأخذ  
الشخصيات بالدخول إلى المشهد العام للخطاب ~~وتأخذ~~ في التواصل الحكائي السينمائي على  
شخصيات المشهد الثاني ، ويظل التأكيد حاضراً على الجانب المتخيل ( لكأنني الآن .. / وكان  
صدى ) ، ويعمل المشهد الرابع على توسيع الحدود المشهدية للنسق الثاني مما يجعل مساحة  
التلقي البصري له أكثر سعة ووضوحاً .

لكنه ما يلبث في المشهد الخامس أن يحقق إنتقالاً (( إيقاعية - دلالية ))

( سوف نرى .. إذا إنجلي الغبار ..

أبغلة تحنك ..

... أم حمار .. )

هذه الإنتقال ليست في النسق الأول حسب ، بل في عموم المشهد الكلي للخطاب ،  
وذلك بتخصيص هذا المشهد لنكتة رمزية (( سوف نرى ... )) في سبيل التخفيف من وطأة  
تصعيد مستوى التوتر في المشاهد ، إيداناً بالانتقال إلى مشاهد أخرى في النسقين لاتأخذ الطابع  
الحربي بل تأخذ طابعاً آخر أقل توتراً وأكثر إحتواءً لمنطق الخطاب وقضيته الشعرية ، وهو  
أسلوب من الأساليب الأخرافية التي يكسر فيها الشاعر المخرج نمطية التتابع المشهدي في  
النسقين معاً . مما يحقق تغييراً في مستوى التلقي وشد إنتباهه بوصفه مشاهداً ألا أن تغييراً في



مجرى تتابعية المشاهد سيحصل لاحقاً ، ويجب أن نلاحظ أن هذا المشهد الذي حصل فيه  
التأثير والانحراف يقع في منتصف المشاهد تقريباً .

إذ ذاك أراك مجيداً ..

تنهض من سورة شعرك

مثل أذان القجر ،

وتمضي بخطى ثابتة للمنبر ،

متقدماً ..

بقصائدك العشر .

يتقدم المشهد السادس حاوياً ومستنهضاً صورة البطل / الشاعر مستدعياً إياه الى  
مركز المشهد من خلال تسليط الكاميرا على ملامح البطل وحركته وما يتصل به من مفردات  
صورية أخرى متعلقة به داخل المشهد وبذلك يبدو المشهد السادس مشهداً مركزاً مخصوصاً  
بمعاناً في تركيز فاعلية التصوير وتقديم مستوى آخر من الدلالة يتصل بقيمة البطل / المفرد  
تاريخياً وراهناً .

تلك هي الصورة ،

عشر قصائد ،

تركض في القاعة ، مذعورة

يتبعها الكهان العور ..

كل يحمل في يده ساطور ..

ويجر وراءه

تابوتاً فيه عظام منخورة ..

يرتعب الشاعر فوق المنبر من ألم ...

يبكي

أبكي ...

يبكي كل الشعراء ..

والفق ...

أرى فوق قميصي ،

آثارَ دماءٍ ..  
أهو دمُ المتبّي ..

أم ذاك دمُ السيّابِ .. ؟

يتحدّرُ من فوق المنبرُ

فيسيلُ على المحرابِ ..

في المشهد السابع يقدم صورة سينمائية متكاملة تكاد تعطي دلالات واضحة عن قضية الخطاب الشعرية ويبدوها بإعتراف لفظي ( تلك هي الصورة ) مصوراً حركية المشهد عبر أربع مراحل لتطور الصورة في المرحلة الاولى ، يقدم تصويراً دقيقاً لحركة القصائد العشر بعد أن بعث فيها بعداً شخصانياً وحملها بالموروث المسيحي للعدد عشرة . وكانت حركة الكاميرا في تصوير ذلك كثيفة وضاغطة إمعاناً في تكبير الصورة . في المرحلة الثانية تنتقل الكاميرا الى تصوير الشاعر وهو يبكي إيداناً بتنازله عن صورة البطل ومتداخلاً مع صوت الراوي / الشاعر ( أبكي ) أو مع صورة الشاعر الأخرى المتجسدة في الشعراء جميعاً ( يبكي كل الشعراء ) ، لتحيل الشاعر / الراوي الى المرحلة الثالثة من مراحل التكوين المشهدي ويقدم صورته المستوحاة أيضاً من الموروث ، أما المرحلة الرابعة فهي مرحلة الأسئلة التي يتداخل فيها ( دم المتبّي ) + ( دم السيّاب ) وهما يقفان عند حد السؤال تعبيراً عن أن هذا الدم يمكن أن يكون دم الشعراء جميعاً وهو يختلط بدم الأنبياء والقديسين والمتصوفة من خلال إقتران مفردتي

( المنبر / المحراب ) .

هذا دمٌ مجربٌ .. وصادقٌ ..

تعلمُ الحكمةُ في الخنادق ..

دمٌ له ضراوةُ الوثائق ...

مستغلن مستغلن مفاعيل

دماؤنا تسيل كالتراتيل ...

حين تجفُّ .. تتطفي القناديل ..

وتذبلُ البيارق ..

المشهد الثامن وهو آخر مشهد رجزي يستمر فيه الشاعر / المخرج بتعريف المفردات بالحكمة ، ويعتمد على قواف ترديد من إيقاعية المشهد وغنائيته لكن يضيف الى نسقه ( النسق الأول ) أي دلالة جديدة وهو أشبه بنشيد يتردد في أصداء المشهد الكلي للخطاب وهذا ما يفسر إختلعه لمشاهد النسق الأول .

أما أنتم .. فأجيبوني ..  
 أي قصائد ،  
 يمكن أن نقرأها ..  
 نحن الشعراء ..  
 لو جننا هذي القاعة ..  
 ووجدنا فيها .. آلاف الشهداء ..  
 ينتظرون قصائدنا العصماء ..  
 بعيون متعبة .. وقلوب ملتاعة  
 من فرط التحديق .. وطول الأصغاء .  
 لكانني الساعة  
 أسمع صوت السياب ،  
 يدوي في هذي القاعة ..  
 ( لا تكفروا نعم العراق ..  
 خير البلاد سكنتموها ،  
 بين خضراء وماء ..  
 الشمس ، نور الله ،  
 تغمرها بصيف أو شتاء ..  
 لا تبغوا عنها سواها ..  
 هي جنة ..  
 فحذار من أفعى ..  
 تدب على ثراها .. )  
 لكانني أسمع صوته هذي الساعة ..  
 يتأهى من قبر ،  
 يجثم كالمنبر ،  
 في صدر القاعة ..



ويغوخ يفتش عن أصداء .

في المشهد التاسع يتسع حجم النسق الثاني متفوقاً على النسق الأول ويصنع فيه الشاعر / المخرج حوارية بين الراوي الشاعر والمروي له / الشعراء ، يسعى فيها الى تحقيق مفارقة بين فعالية الأرسال المتمثلة بالقصائد التي يلقيها الشعراء وبين فعالية المقلّي المتمثلة بسماع الشهداء لهذه القصائد من خلال الآلية البصرية ( عيون متعبة / فرط التحديق ) وآلية الأحساس والسماع ( تملؤن ، ملقاة / طول الأصغاء ) ، ثم يستدعي شخصية السياب إستدعاء إيقاعياً صوتياً ( أسمع / صوت السياب ) للانتقال بالمشهد الى مستوى أعلى في طاقة التصوير والتدليل ويعمل على فرض صوت السياب عبر إدخال نص السياب ، ويعمل على تكبير هذا الصوت من خلال إحتلاله مساحة زمانية ومكانية أكبر داخل صورة المشهد .

أما المشهد العاشر وهو أطول المشاهد جميعاً :

أين الشعر ..

وأين الشعراء ..

ليس سوى أسماء ،

تتأرجح فوق مقاعد فارغة ،

وقصائد فارغة

تجلس تحت مقاعدها من خجل ،

وعوانس ،

في زي قصائد عصماء

سنوات ست ،

والشعراء المحترفون ،

يروحون الى المنبر ،

ثم يعودون وقد ثملوا بقصائدهم ،

سنوات ست ، <sup>فأذا تعبوا .. شربوا نخب بشرماد ...</sup>

والشعراء المغتربون نفاقاً ..

فرحون ، بأن قصائدهم ،

صارت أنق ،

شعراء .. غابوا ساعات الضيق  
وإذا داس الغرباء ترابهم ،  
صاروا غرباء

أكثر بالشعر .. وبالشعراء ،

الآن .. أريكم هزافاً .. يكفيني ..  
صوتاً ، هزافاً

يصعد من كعبي قدمي ،  
الى رنتي ،

ويدفع حنجرتي ،

ملء فمي ..

فأقيء صراعاً ودماً ..

وبقايا إنسان ..

لكن والأسفاه

حنجرتي .. لا تصلح ...

شوهدها السكر ..

وبذلها الصبر ..

وزينها الكتمان

فأعبروني بعض حناجركم ..

يا شعراء الوطن العربي الشرفاء

ولنصرخ ..

ولنصرخ ..

حتى يندو هذا المنبر ..

أكبر منذنة ..

في الوطن العربي الأكبر .. ( ١ )

فالراوي الشاعر في المشهد يستبدل بصوته صوت المنياب الذي يستلم زمام المبادرة السردية والتصويرية ويتواصل في بناء المشهد الأخير للتصيدة بعد إزالة الراوي الشاعر ، ويمثل المشهد الأخير ( الإختتامي ) صورة الأجابة عن أسئلة المشاهد كلها ، فصوت المنياب المستدعى من الخارج يتكفل بلعب هذا الدور الذي يكمل فيه بناء المشهد بعموم الخطاب ، إذ لن الشاعر المخرج هنا يستخدم ووظف مجموعة من التقنيات الأخراجية للوصول بنصه هذا

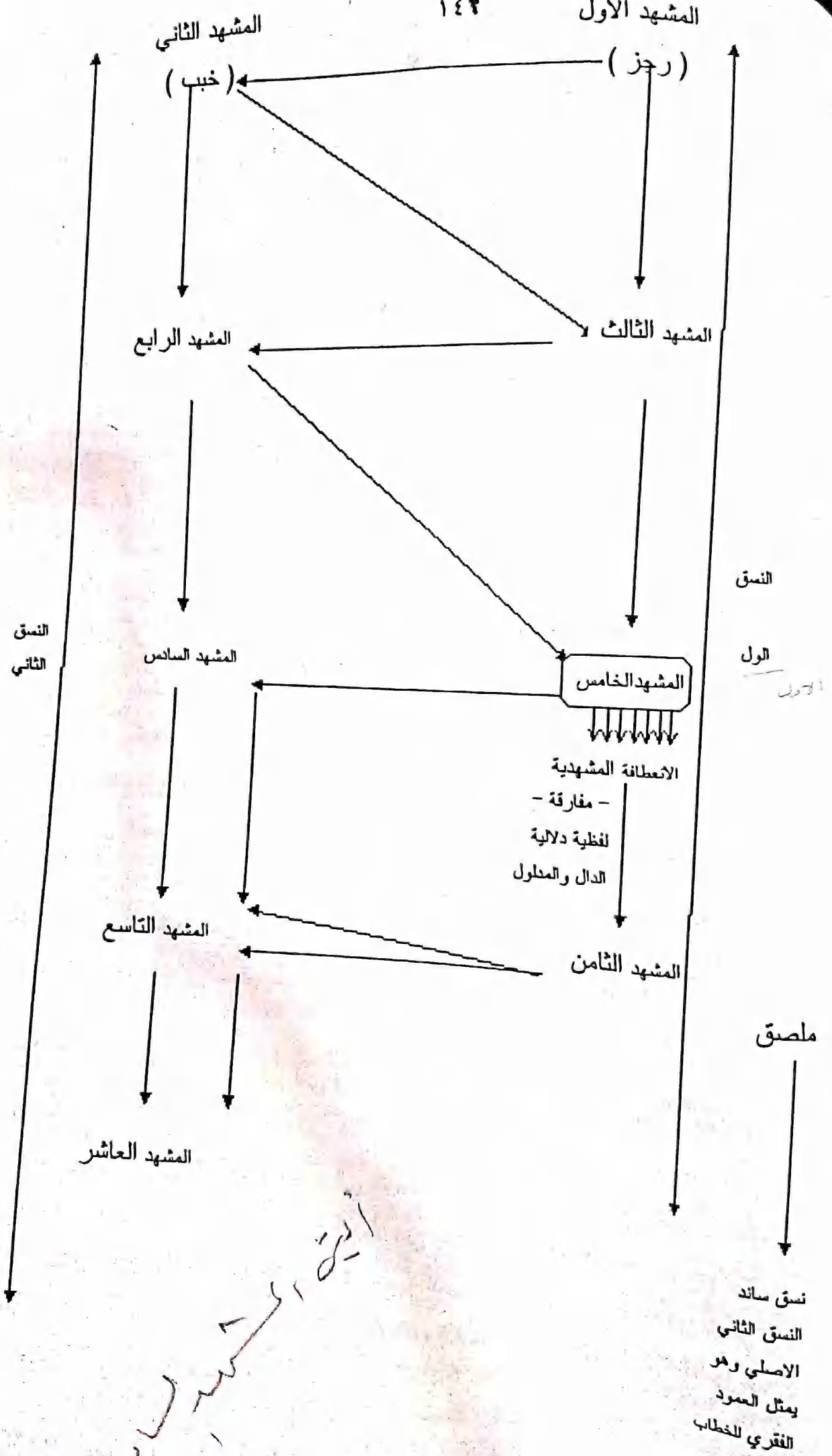
الى فعالية سينمائية يأخذ فيها الأخراج الشعري الدور الأكبر في توظيف الشعر لأحدى أهم التقنيات المعروفة في السينما .

كما نجح أسلوب التناوب والتنوع بين بحري الرجز والخبب في صناعة إيقاعين متناوبين الأول عالي والثاني خافت متهالٍ وهذا على الصعيد الأخراجي أشبه بالموسيقى التصويرية التي يتناوب إيقاعها ويتنوع حسب ثقل المشهد وحرارته .

كما أن المستوى الخطي لسواد الكتابة يعبر عن فكرة إخراجية أخرى لها مدلولاتها البصرية أيضاً ، إذ أن المشاهد الرجزية مشاهد يتمركز فيها سواد الكتابة وتحتشها المفردات كي تولد ثقلاً وكثافة وحضوراً طاغياً يعبر عن مناخ التوتر المصاحب لصوت الحرب ، على حين تأتي المشاهد الأخرى متمركزة تتوزع حسب طبيعة الموقف السردى والتصويرى لكل مقطع تعبيراً عن حضور الصوت الآخر ( المضاد ) .

ويمكن ملاحظة صورة توزع المشاهد على النسقين بالمرسم الاتي :





## - الخاتمة ونتائج البحث

إشتمل البحث على موضوع فني صرف يقارب عناصر الشكل والبناء في القصيدة ، وعرونتهما (( تأثيراً وتأثراً )) في التفاعل مع القانون المجاورة القولبي منها كالقصيدة ، والأخرى الجميلة كالرسم والمسرح والفن المصانع السينمائي ، مختصاً بدراسة تأثيراتها في شعر ( يوسف الصائغ ) الرسام والروائي والمسرحي والمهتم بشؤون السينما ، ومعتدداً بأسلوب التحليل البنائي في وصف طريقة إستعارة تقنيات الفنون في القصيدة .

ويمكن تلخيص أهم نتائج البحث إنطلاقاً من ركائزه الأساسية التمهيد والفصول الأربعة بالشكل الآتي :

١- إستقصى التمهيد التحولات التي حدثت في القصيدة العربية الحديثة وإنعكاسات ذلك على وظائفها الشعرية كما تجلّى ذلك واضحاً في تجربة ( يوسف الصائغ ) الشعرية ، إذ إستلهم الشكل الدرامي بذرة الصراع الشعري من خلال إستناد هذا الشكل الى فن المسرح أو إستعارته بعضاً من تقنياته وسعت القصيدة الرمزية بوصفها شكلاً آخر من أشكال القصيدة الى توظيف المعطى الأسطوري مستفيدة من تقنيات السرد والحكي كما نزعّت قصيدة القناع نزوعاً سردياً يفيد من تقنيات المسرح ، أما القصيدة الطويلة فقد إتجهت الى الأفادة من الحس الملحمي لمعالجة نفسها الطويل ، وإعتمدت القصيدة التوقيعية على إستعارة أسلوب اللقطة والمشهد السينمائيين للمحافظة على فضاءها المكثف المحدد ، وبهذا يكون البحث قد كشف عن طبيعة الشكل الشعري وتطور وظيفته من خلال قابليته على إستعارة تقنيات الفنون المجاورة .

٢- إستطاع الفصل الأول ( البناء الدرامي وتوظيف المعطى المسرحي ) عبر أربعة مباحث إحكام السيطرة على أهم المفاصل التي نفذ منها شعر ( يوسف الصائغ ) الى فن المسرح . وتوصل البحث من خلال هذه المقاربة الى الكشف عن الطاقة الدرامية الهائلة والمتنوعة التي يحفل بها شعر ( الصائغ ) ووعيه الجاد في إستثمار تقنيات فن المسرح وتوظيفها شعرياً بشكل يتلائم مع الطبيعة الشعرية الخاصة لنصه ، ولم يجد البحث في شعره أيّ إفتعال في هذا الصدد ، لا بل أن بعضاً من قصائده إذا ما قرئت وفق هذا المنظور بدت وكأنها لقطات أو مشاهد مسرحية صرف .

٣- إشتمل الفصل الثاني ( البناء التشكيلي وإستتقاق شعرية اللون ) على تحليل العلاقة الوثيقة المتداخلة بين شعر ( الصائغ ) والفن التشكيلي ( الرسم ) إذ تكشف للبحث عمق الصلة عند الشاعر بين أدوات الشعر وأدوات الرسم من خلال أربعة مباحث إستقصى فيها البحث أهم

اشكال العلاقة بين الفنانين ، إذ وجد أن روح الرسام حاضرة في مناطق كثيرة جداً من فضاء الكتابة الشعرية على صعيد بناء الصور الشعرية بناءً تشكلياً وحساسية التوظيف اللوني ، إذ تبين للبحث أن الشاعر يمتلك فلسفة لونية خاصة تستجيب لطبيعة شخصيته وتجربته ، فاللون في شعره هو لون خاص ، لون التجربة ، لذا اكتسب هذه الشعرية العالية في الاداء .

٤- سعى الفصل الثالث ( البناء السردى وتنوع الأنماط الحكائية ) الى تحليل مستويات إفادة الشاعر ( يوسف الصانع ) من تقنيات السرد وأنواع الحكاية ، وقد وجد البحث أن الصانع يميل الى خلق بؤر ومراكز حكاية متنوعة في شعره ، فروح السرد تكاد تتحرك في أهم المفاصل الفنية لقصيدته ، وحاول هذا الفصل بمباحثه الأربعة التركيز على مدى نجاح الشاعر في توظيفه لتقنيات السرد ومكوناته بعد أن تبين للبحث أن ( الصانع ) حين لا يستعير حكاية كاملة أو عنصراً معيناً من عناصر حكاية فإنه يلجأ الى تخليق الحكاية وكأنها تتبعث من منطقة ما في عقله الشعري ضاجة برغبة الحكى والسرد ، ويمكن وصفه على هذا الأساس بالشاعر الحكواتي .

٥- أما الفصل الرابع ( البناء المقطعي - المونتاج وهندسة اللقطات - ) فاختص باستقراء الإفادات التي خرجت بها قصيدة ( يوسف الصانع ) الى الفن السينمائي ، ووظفت مجموعة من التقنيات السينمائية التي نوعت كثيراً من أسلوب التعبير الشعري عنده ، وكان وعي الشاعر في إستعارة هذه التقنيات وإستخدامها شعرياً وعياً جيداً أدرك البحث من خلاله أن الشاعر يستخدم بنجاح بعض تقنيات السينما لاسيما ما يتعلق منها باللقطة ، والمشهد ، وحركية الصورة ، ودلالات الصمت والبياض وهي تمثل كما يرى البحث الموسيقى التصويرية ، والأخراج الذي وصفه البحث في المبحث الرابع من هذا الفصل بالأخراج الشعري الذي يبين قدرة الشاعر على التحكم بقصائده الطوال وهي تتبنى بناءً مشهدياً متداخلاً كما يحصل في بناء مشاهد الفيلم السينمائي .

٦- خلص البحث بفصوله الأربعة الى تحليل صور العلاقة للتنوع بين الفن الشعري والفنون الأخرى ، المسرح ، الرسم ، القصة ، السينما في شعر ( يوسف الصانع ) والكشف عن الكيفية التي يفيد منها الشاعر في إستعارة تقنيات هذه الفنون وتوظيفها شعرياً بما يؤكد حقيقة أن هذه العلاقة التنافذية تسهم إسهاماً فاعلاً في تطوير فن الشعر وجعله قادراً على الإستجابة الحية لمتطلبات العصر وضروراته ، وبالأمكان فحص مستويات جديدة من هذه العلاقة بين الشعر



والفنون التي إعتدتها البحث أو الخروج الى فنون جميلة أخرى إشتغلت عليها القصيدة الحديثة، كما أن بالأمكان أيضاً فحص تأثيرات الشعر في هذه الفنون . ويجد البحث أن هذا الميدان البحثي النقدي هو ميدان ثر وخصب يثير الكثير من الاسئلة والأشكاليات التي يمكن أن تدور عليها بحوث مستقبلية تستطيع التصدي لمحاول هذه الأشكاليات وإقتراح جملة حلول لهذه الاسئلة .

## المصادر

- القرآن الكريم .
- الكتاب المقدس .
- الأبداع وتربيته / د . فاخر عاقل / دار العلم للملايين - بيروت / ١٩٨٧ .
- أبواب ومرايا / خيرى منصور / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / طبعة (١) ١٩٨٥ .
- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر / د . عبد الحميد جيدة / مؤسسة نوفل - بيروت / ١٩٨٠ .
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر / إحسان عباس / عالم المعرفة - سلسلة كتب ثقافية / ١٩٧٨ .
- الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة / د . عز الدين إسماعيل / دار الفكر العربي - مصر / ط ٣ ١٩٧٤ .
- الأسطورة والأدب / وليم راتير / ت صبار سعدون السعدون / م . د . سلمان داود الواسطي / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ط ١ ١٩٩١ .
- الأصابع في موقد الشعر / حاتم الصكر / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ط ١ ١٩٨٦ .
- الأصول الدرامية في الشعر العربي / جلال الخياط / دار الرشيد للنشر - بغداد / ١٩٨٢ .
- الأغاني / لأبي الفرج الأصفهاني / شرحه وكتب هوامشه ، سمير جابر / دار الفكر - مصر / ط ١ ١٩٨٦ .
- إليوت الشاعر الناقد / مايثوفون ف . م / ت . ح . إحسان عباس / المكتبة العربية - بيروت / ١٩٦٥ .
- البحث عن الجذور / خالدة سعيد / دار مجلة شعر - بيروت / ١٩٦٠ .
- بناء الرواية / سيزا أحمد قاسم / الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر / ١٩٨٤ .
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق / عبدالله إبراهيم / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ط ١ ١٩٨٨ .
- بنية اللغة الشعرية / جان كوهن / ت . محمد الولي ومحمد العمري / دار توبقال للنشر - الدار البيضاء / ط ١ ١٩٨٦ .
- بين المرمر والدمع / شعر أمجد سعيد / نقد ، محمد صابر عبيد / دار الخرطوم للطباعة والنشر / ط ١ ١٩٩٤ .
- التجربة الخلاقة / س . م . بورا / ت : سلافة حجاوي / دار الحرية للطباعة - الاسكندرية / ١٩٧٩ .

- تجرّبي الشعرية / عبدالوهاب البياتي / دار العودة - بيروت / ١٩٧١ .
- التحليل النقدي والجمالي للأدب / عناد غزوان / دار آفاق عربية - بغداد / ١٩٨٥ .
- التفسير النفسي للأدب / عز الدين إسماعيل / دار الثقافة / دار العودة - بيروت .
- جدلية الخفاء والتجلي / كمال أبو ديب / دار العلم للملايين - بيروت / ط١ ١٩٧٩ .
- جماليات القصيدة المعاصرة / د. طه وادي / دار المعارف - القاهرة / ١٩٨٢ .
- حداثا السؤال / محمد بنيس / الدار البيضاء - المركز الثقافي العربي / ط١ ١٩٨٥ .
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ - ١٩٧٥ / صالح أبو إصبع / المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت / ١٩٧٩ .
- الحياة والشاعر / ستيفن سبنر / ت : محمد مصطفى بدوي / مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة / ١٩٦٠ .
- دراسات في النقد / ألن تيت / عبدالرحمن يافي / مكتبة المعارف - بيروت / ط٢ ١٩٨٠ .
- دراسات في الادب المسرحي / سمير سرحان / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد /
- دراسات في الشعر والمسرح / مصطفى بدوي / دار المعرفة - القاهرة / ١٩٦٠ .
- دراسات في النقد الأدبي / د . أحمد كمال زكي / دار الأندلس - بيروت / ط٢ ١٩٨٠ .
- دراسات في نقد الشعر / إلياس خوري / دار ابن رشد - بيروت / ط٢ ١٩٨١ .
- الدراما بين النظرية والتطبيق / حسين رامز محمد رضا / المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت / ط١ ١٩٧٢ .
- دراسات نقدية في الأدب الحديث / عزيز السيد جاسم / وزارة الثقافة والأعلام - بغداد / ١٩٧٠ .
- الدرجة الصفر للكتابة / رولات بارت / ت . محمد براق / الشركة المغربية للناسرين المتحدين - الرباط / ط٣ ١٩٨٥ .
- دماء القصيدة الحديثة / د . علي جعفر العلاق / دار الشؤون الثقافية - بغداد / ١٩٧٩ .
- دير الملاك / د . محسن أطيمش / دار الرشيد - بغداد / ١٩٨٢ .
- رسالة حول الرسم / ت . فيليب مكماهون / ت : برنستون بونيفرستي / ١٩٥٦ .
- زمن الشعر / أدونيس / دار العودة - بيروت / ط٢ ١٩٧٨ .
- الزمن في الأدب / هاينز ميرهوف / ت . د . أسعد مرزوق / مؤسسة سجل العرب - القاهرة / ١٩٧٢ .
- سايكولوجية إدراك اللون والشكل / قاسم صالح حسن / دار الرشيد للنشر - بغداد / ١٩٨٢ .
- السردية العربية / عبدالله إبراهيم / المركز الثقافي العربي / ط١ / ١٩٩٢ .
- سياسة الشعر / أدونيس / دار الأدب - بيروت / ١٩٨٥ .



- شعراء المدرسة الحديثة / روزنتال هـ . ل / ت . جميل الحسيني / منشورات المكتبة الأهلية - بيروت / ١٩٦٣ .
- شعراء الواحدة / نعمان ماهر الكنعاني / منشورات مكتبة أفاق - بغداد / ط٢ / ١٩٨٥ .
- الشعر الحر في العراق / يوسف الصائغ / مطبعة الأديب البغدادية - بغداد / ١٩٧٨ .
- الشعر العربي الحديث في لبنان / د . منيف موسى / دار الشؤون الثقافية العامة - أفاق عربية - بغداد / ط٢ / ١٩٨٦ .
- الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين / محاور جلسات الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري التاسع / إعداد عائد خصبك / دار الشؤون الثقافية العامة / ١٩٨٩ .
- الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره النفسية والمعنوية / عز الدين إسماعيل / دار العودة - بيروت / ١٩٦٧ .
- الشعر كيف نفهمه وننطقه / أليزابيث درو / ت . محمد إبراهيم الشوش / مكتبة منيمنة - بيروت / ١٩٦١ .
- الشعر والتأمل / رسترن يفور هاملتون / ت . د . محمد مصطفى بدوي / م . د سهر القلماوي / دار القومية العربية للطباعة - القاهرة / ١٩٦٣ .
- الشعر والتجربة / أرشيبالد ماكليس / ت . سلمى الخضراء الجيوسي / دار اليقظة العربية - بيروت / ١٩٦٣ .
- الشعر والرسم / فرانكلين روجرز / دار المأمون - بغداد / ١٩٩٠ .
- الشمس والعنقاء / خلدون الشمعة / دمشق / ١٩٧٤ .
- الشعرية / ترفيتان تودوروف / ت . شكري المبخوت - رجاء سلامة / دار توبقال للنشر - الدار البيضاء / ط١ / ١٩٨٧ .
- صناعة القصيدة / ستيفن سيندر / هاميش هاملتون - لندن / ١٩٥٥ .
- صناعة المسرحية / ستوارت كريفش / ت : د . عبدالله معتصم الدباغ / دار المأمون للترجمة والنشر وزارة الثقافة والأعلام - بغداد / ١٩٨٦ .
- الصوت الآخر / فاضل ثامر / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ط١ / ١٩٩٢ .
- الصورة الأدبية / مصطفى ناصف / دار الأندلس - بيروت / ط٣ / ١٩٨٢ .
- الصورة الشعرية / س دي لويس / ت : محمد نصيف الجنابي ، سلمان حسن إبراهيم / دار الرشيد / ١٩٨٢ .
- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس / ساسين عساف / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت / ١٩٨٢ .

- ١٤٧
- الصورة في التشكيل الشعري / سمير علي سمير الدايمي / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ط ١ ١٩٨٠ .
- ضرورة الفن / ارنست فيشر / ت . سعد حليم / الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف / ١٩٧١ .
- الضوء واللون - بحث علم جمالي / فارس متري ظاهر / دار القلم - بيروت / ط ٢ ١٩٧٩ .
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / محمد بنيس / الدار البيضاء للتوزيع للطباعة والنشر - بيروت / ١٩٨٥ .
- الغائب في مقامات الحريري / عبدالفتاح كليطو / دار توبقال للنشر - الدار البيضاء / ط ١ ١٩٨٧ .
- فلسفة الأدب والفن / كمال عيد / الدار العربية للكتاب - ليبيا ، تونس / ١٩٧٨ .
- فن الشعر / إحسان عباس / ١٩٥٩ .
- الفنان في عصر العلم / ت : فؤاد دواره / دار الشؤون الثقافية - بغداد / ط ٢ ١٩٨٦ .
- الفن والمجتمع والتاريخ / أرنولد هاووزر / ت : فؤاد زكريا / ١٩٧١ .
- فهم السينما / لوي دي جانيتي / ت : جعفر علي / دار الرشيد للنشر - بغداد / ١٩٨١ .
- في أصول الخطاب النقدي الجديد / مارك أنجينو / ت : أحمد المديني / دار الشؤون الثقافية - بغداد / ط ١ ١٩٨٧ .
- في دراما قصيدة الحرب / باسم عبدالحميد حمودي / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ط ١ ١٩٨٨ .
- في الفلسفة والشعر / مارتن هيدجر / ت : عثمان أمين / القاهرة / ١٩٦٣ .
- في نقد الشعر / د . محمود الربيعي / دار المعارف - القاهرة / ط ٣ / ١٩٧٥ .
- في النظرية النقدية / محمود البستاني / بغداد / ١٩٧١ .
- قاموس علم الاجتماع / محمد عاطف غيث / الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة / ١٩٧٩ م
- قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة / مكتبة النهضة - بغداد / ط ٢ / ١٩٦٥
- كتاب المنازل الجزء الاول / طراد الكبيسي / دار الشؤون الثقافية - بغداد / ١٩٩٢ م
- لغة الشعر / قراءة في الشعر العربي الحديث / د . رجاء عبيد / الإسكندرية منشأة المعارف / ١٩٨٥ م
- اللوحة والرواية / جيفري هيرز / ت : مري مظفر / م . سلطان حسن العقيدي / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٧

- ١٩٧١ القاهرة / ما الأدب / جان بول سارتر / ت : د . محمد غنيمي هلال / مكتبة الأنجلو المصرية
- ١٩٦٣ القاهرة / مباديء النقد الأدبي / ريتشاردز / ت : مصطفى بدوي / وزارة الثقافة والأرشاد القومي -
- ١٩٨٧ ط١ البيضاء / محاضرات في السيمولوجيا / د . محمد السرغيني / دار الثقافة للنشر والتوزيع - الدار
- ١٩٨١ ط١ / محمد مندور الناقد والمنهج / غالي شكر / دار الطليعة للطباعة والنشر / ط١ / ١٩٨١
- ١٩٧٨ م . / مدخل إلى علم الجمال الأدبي / عبد المنعم تليمة / دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة /
- ١٩٨٦ / مدخل إلى نظرية القصة / سمير المرزوقي ، جميل شاكرا / دار الشؤون الثقافية العامة -
- ١٩٧٢ / مسائل في الإبداع والتصوير / جمال عبد الملك / دار التأليف والترجمة والنشر ، جامعة
- ١٩٧٢ / الخرطوم / الخرطوم الطبعة (١) /
- ١٩٧٢ / معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / د . سعيد علوش / دار الكتاب اللبناني ، شوشبريس /
- ١٩٩٣ م . / معجم المصطلحات المسرحية / سمير عبد الرحيم الجلي / دار المأمون للترجمة والنشر -
- ١٩٩٣ م . / بغداد / ط١ /
- ١٩٨١ م . / مفاتيح الأسنوية / جورج موانان / تعريب : الطيب البكوش / منشورات الجديد - تونس /
- ١٩٨١ م . / مفهوم الشعر / جابر عصفور / المركز العربي للثقافة والعلوم - ١٩٨٢ م .
- ١٩٨٠ م . / مقالات في الشعر الجاهلي / يوسف اليوسف / دار الحقائق - بيروت / ط٢ / ١٩٨٠ م .
- ١٩٨١ م . / مقالات في النقد الأدبي / ت . س . إليوت / ت : لطيفة الزيات / مكتبة الأنجلو المصرية -
- ١٩٨٢ م . / مقالات في النقد الأدبي / هريبرت همفر / ت : د . إبراهيم حمادة / دار المعارف - القاهرة /
- ١٩٨٢ م . / ملامح العصر / محي الدين إسماعيل / منشورات دار المكتبة المصرية - صيدا - بيروت /
- ١٩٦٧ م . / موسوعة المصطلح النقدي / ت : د . عبد الواحد لؤلؤة / المجلد الأول / دار الرشيد للنشر -
- ١٩٨٢ م . / بغداد /



- نظريات السرد الحديثة / والاس مارتن / ت : د . حياة جاسم محمد / المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة / ١٩٩٨ .
- وتبقى الكلمة / صلاح عبدالصبور / بيروت / ١٩٧٠ .

## الدوريات

- ألف باء - العدد ١٥٩٤ - السنة الحادية والثلاثون - نيسان ١٩٩٩ .
- شعرية المفارقة / قراءة نقدية في قصيدة (( لقاء )) للشاعر يوسف الصائغ / د . محمد صابر عبيد .
- الأديب المعاصر - آذار ١٩٨٦
- الصورة الفنية / نورمان فرمان / ت : جابر عصفور .
- الأعلام - العدد ١٢ - السنة ١٢ - أيلول ١٩٧٧
- فعل الشعر / مسلم الجابري .
- الأعلام - العدد ٢ - السنة ١٣ - ١٩٧٨
- سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة الحديثة / أحمد عز الدين .
- الأعلام - العدد ٣ - السنة العشرون - آذار ١٩٨٥ م
- السينما والرواية التأثير المتبادل / سامي محمد .
- الأعلام - العدد ١ - السنة الحادية والعشرون - كانون الثاني ١٩٨٦ م
- الزوال أوقاتنا المقطوعة / طراد الكبيسي .
- الأعلام - العدد ٢ - السنة الحادية والعشرون - شباط ١٩٨٦ م
- قصيدة الحرب / المقدمة ، التجربة ، الفن / طراد الكبيسي .
- الأعلام - العدد ٢ - السنة الثانية والعشرون - كانون الثاني ١٩٨٧ م
- نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي / محمد صابر عبيد .
- الأعلام - العدد ٩ - السنة الرابعة والعشرون - أيلول ١٩٨٩ م
- قراءة في شعر الصائغ / محمد المبارك .
- الأعلام - العدد ٢ - السنة الخامسة والعشرون - شباط ١٩٩٠ م
- جماليات الديكور المسرحي / ياسين النصير
- القضاء في المسرح / باتريك باخيس / ت : محمد سيف .
- الأعلام - العدد ٤ - السنة الثالثة والثلاثون - ١٩٩٨
- أثر إستقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث بين السلب والإيجاب / إسماعيل علوي
- إسماعيل .
- آفاق عربية - العدد ١٠ - السنة الرابعة عشرة - ١٩٨٩
- نمو منهج سيمائي في النقد المسرحي ، الخطاب النقدي والحدث / عواد علي .
- الثقافة الأجنبية / ملحق خاص بـ ( فن كتابة السيناريو ) / ١٩٨٠
- حول صناعة كتابة السيناريو / كورت هانوكوتبرود / ت : د . إقبال أيوب .

فن الأخراج / زيعموند هينر / ت : د . محمد هناء متولي .  
 - الثقافة الأجنبية - العدد ١ - السنة السادسة - ١٩٨٦  
 \* تقنية أفلام الصور المتحركة / جون هالاس وروجرز مانفيل / ت : د . عبدالودود محمود علي .

\* الفيلم والأدب / موريس بيجا / ت : د . يونيل يوسف عزيز .  
 \* لغة السينما / كريستيان ميز / ت : د . محمد علي الكردي .  
 - الجامعة / العراقية - العدد ٤ - السنة ١٩٧٧

مقابلة مع عبد الوهاب البياتي أجراها ماجد السامرائي .  
 - عمان - العدد ٤٠ - تشرين الأول ١٩٩٨

اللون ، رحلة لاستكشاف عوالمه / عبد الوهاب النعيمي .  
 - عمان - العدد ٤٤ - ١٩٩٩

تحولات الشكل في القصيدة العربية الحديثة / محمد صابر عبيد .  
 - فصول - العدد ٢ - المجلد الخامس - مارس ١٩٨٥

\* جماليات اللون في القصيدة العربية / محمد حافظ دياب .

\* العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى / يوزف شتريلكا / ت : مصطفى ماهر .  
 - فصول :

حول مفهوم المكان المسرح الحديث / النقد المسرحي والعلوم الإنسانية / سامية أحمد أسعد

- فكر وفن - العدد - ٤٧ - السنة الخامسة والعشرون - ١٩٨٨

هايدغر والشعر / الشاعر لا يأتي بالخلاص / ميشيل هار .

- الفكر العربي المعاصر - العدد ٦ - ١٩٨٧

لغة القصيدة عند خليل حاوي / كوكب شبارو .

- المعرفة - العدد ٢٠٤ - السنة السابعة عشرة - ١٩٧٩ .

الصورة في النقد الأوربي / د . عبدالقادر الرباعي .  
 \* رسائل جامعية

- الصورة الفنية في شعر البياتي - شعر البواكير والخمسينيات / عبدالستار عبدالله صالح -  
 رسالة ماجستير / آداب - الموصل ١٩٨٦ .



## Technical Aestheticism in Yousif - Al-Sayigh Poetry "Drawing, Theatre, Story & Cinema"

This research attempts to analyze the style that Y. Al-Sayigh poetry's adopted in metaphor expressional means that deal with cinema, drawing, theatre and story, because Y. Al-Sayigh had a wide interests in all these romantic fields, for example in theatre field he wrote many performances, and in drawing field he had good trails, while in cinema, he worked for many years and wrote many scenarios, and this technique variation has a terrific effect on this poetry and because of that our poet is one of the pioneers.

The research plan includes an introduction and a preface dealing with novel poem debate the form and function and an approaching of the important variation in the form of poem, and the research build with four chapter, the first one labeled as "Drama construction and employment theoretical offered", this deals with a number of topics and those are, forms of action growth, and efficient development. The second chapter labeled as plastic construction and interrogation of colour. This chapter also consists of a number of topics, these are: static picture and colour impression. However, the third chapter deals with studying the narration construction, and variation in narration styles, also the chapter consists of topics like poet as narrator, styles of narration variation. Bring to an end of this research with the last chapter labeled as verse construction ( montage and shot engineering), this chapter consists of many topics as axial style in shot construction, shots independence, silence impression, and end with a conclusion of the significant results which discovered the relationship in between Y. Al-Sayigh poetry's and the arts techniques.

Y. Al-Sayigh was able to use his technical feeling and accurate knowledge, concerning these technique secrets, and by this he was able to reach the special and unique style.